största omfattning. Då nu det individuella betecknar skönhetens högsta ɔ: mest konkreta stadium, skulle man ju kunna tro, att just ideens beslöjande vore skönhetens höjdpunkt, såsom Hartmann i sjelfva verket antager i kapitlet om det skönas konkretionsstadier, för hvilket skall redogöras i nästa afdelning; men nu slår undersökningen om, i det Hartmann, understödd af sin teoretiskt intellektualistiska tendens, tydligen varit rädd att gå miste om de högre, "konflikthaltiga" modifikationerna, det individuellas egentliga sfer, såsom uppenbarande det skönas "metafysiska betydelse", såsom förklarande verlds-processens väsen d. v. s. såsom predikande pessimismen. Derför gör han här (s. 467) genast den inskränkning, att ideens beslöjande egentligen "gäller för det rent eller enkelt sköna på det individuellas stadium och der i så mycket högre mått ju mindre mikrokosmiskt (på verldsprocessen häntydande) det sköna är". Allt tydligare afslöjar sig derför åter den logiska formalprincipen, som här blir "den immanenta teleologiska verldsordningen", i det upphöjda och det behagliga, i det rörande och framför allt i det komiska, tragiska och tragikomiska, allt efter som det sköna blir mer mikrokosmiskt, d. v. s. ju mer omfattande bilden af verldsloppet är, som det upprullar. Ju tydligare "aningen" om det skönas logicitet blir, desto innerligare förnimmes genom känslan "det sköna såsom konformt med den egna andens logiska natur och båda såsom utflöden ur den panlogiska verldsatmosferen"; d. v. s. att ju mer det skönas mysterium afslöjas och således upphör att vara mysterium, desto större blir den estetiska njutningen; men två sidor förut står det: "om detta mysterium upphör, då upphör också skönheten" (jfr ock s. 194—197). Huru stämmer detta öfverens? Det hjelper icke att taga till undflykt, att denna åsigt om logicitetens afslöjande icke delar den estetiska rationalismens fel att till skönhetens medvetna bestämningsgrund och måttstock göra det, "som blott såsom omedveten bestämningsgrund för den omedvetna ideens omedvetna utveckling tillika af det estetiska subjektet omedvetet percipieras". Ty vare sig ideen i sig sjelf är omedveten eller ej, består just logicitetens afslöjande i dess begripligblifvande "för vårt diskursiva abstrakta förnuft" (s. 466); och detta gäller logiciteten icke blott i abstraktaste och enklaste former, utan i de högsta estetiska modifikationerna, enär just i dessa, särskildt det komiska, tragiska och humoristiska, såsom framdeles kommer att visas, verldsprocessens väsen d. v. s. skall Nirwana-målet tydligast lysa fram. Här råkar Hartmanns egen omedvetenhetslära i en egendomlig motsägelse, i det att ideens beslöjande, som ju betecknar det omedvetnas betydelse för det estetiska lifvet, skall vara

minst på den punkt i det sköna, der det omedvetnas (metafysiska) betydelse är störst [1]). — Man ser här, hurusom Hartmanns filosofiska intresse, som i allt söker logiciteten (inom det estetiska området på sinlighetens bekostnad), förbinder sig med hans pessimistiska verldsuppfattning, inför hvilken det individuella, som utgör en annan vigtig och likaledes af Hartmann sjelf erkänd fordran på det sköna, förlorar sin blifvande betydelse [2]).

Ideens försinligande i konsten är emellertid icke bundet vid det faktiska verldsloppet, enär detta blott är en af alla de i den absoluta ideen latent innehållna möjligheterna, och hvarje partialidé kan sättas i oändligt många andra kombinationer, än det förra visar, — så i sagan, så i det komiska och humoristiska samt i det tragiska, ehuru det nödvändiga fasthållandet vid naturlagbundenheten här förorsakar en teknisk svårighet. Det estetiska värdet af skenets och innehållets enhet afhänger emellertid öfverallt af "i hvilken grad det ideala innehållet är mikrokosmiskt d. v. s. häntyder på den absoluta ideen" (s. 470). Denna är dock blott en ideell representant för den absolute omedvetne anden, hvilken dessutom har åtminstone ett andra attribut: "den absoluta, ologiska, omedvetna viljan" (s. 472); och ideen i det sköna är då tillika en bild af viljan (genom de lagenliga, dynamiska intensitetsförhållandena). Denna idé är konkret, är en logisk, på det ologiska använd, idé [3]). Att här icke är fråga om den blotta ideen, utan den med realisationsvilja i enhet qvarblifna ideen d. v. s. den omedvetne anden i sin totalitet, visar den konstnärliga oemotståndliga verksamhetsdriften. I det natursköna röjer sig omedelbart den omed-

---

[1]) Jfr s. 468, der det individuellas högre stadier sägas undandraga sig försinligande och derför måste representeras af "bewusstgeistige Individuen in Gruppen von geringer Zahl", hvilka då, särskildt i de konflikthaltiga modifikationerna, "föra för ögonen i sitt ideala innehåll det innerligaste förhållande till verldsprocessens ideala betydelse".

[2]) I st. f. att vara ett karakteristicum på det individuella, såsom en partialidé (s. 196), tydes här "mikrokosmisk" såsom direkt hänsyftande på verldsprocessen, och hvarje betraktelse af ideen skall föra oss tillbaka på den ena absoluta ideen, i hvilken alla individualideer äro inneslutna (s. 468).

[3]) Denna användning stiger i betydelse med konkretionen; först är ideen inskränkt till rummets utomlogiska dimensionalitet (matematiska ideen), så hänförd på de verksamma krafternas formbestämda lagar (dynamiska ideen), vidare uttrycker den förhållandet mellan objektets och det uppfattande subjektets dynamiska energi (det upphöjda och behagliga) och slutligen den medvetne andens makt öfver viljans och tillvarons alogicitet (det komiska, tragiska och humoristiska).

vetne andens genialitet [1]); och det konstsköna är det samma omedvetnas produkt med den omedvetne konstnärsanden, som är en objektiv real företeelse af den absolute anden, såsom genomgångspunkt. Dessa båda områden flyta öfver i hvarandra, hvilket t. ex. visas af könsvalet, af konstindustriens ursprung (der originaliteten blott finnes, innan den estetiska reflexionen spelat in), vid den historiska skönheten, vid den kroppsliga rörelsens skönhet, gratien, samt vid de ofria och fria konster, som begagna det natursköna såsom grundlag (dans, skådespelarkonst o. a.). Men äfven det natursköna går igenom ett medvetande, i det att det endast existerar såsom estetiskt sken i och för ett medvetande; hvad det är oafhängigt af medvetandet, är icke det sköna, utan blott naturverkligheten såsom det skönas yttre orsak. Det konstsköna genomgår derför två gånger medvetandet, först i konstnären och så i åskådaren; men den senare genomgången, som betingar det fantasiskönas yttre fixering, eger icke betydelse för konstens väsende [2]). Skilnaden mellan det natur- och konstsköna

[1]) Teismen, säger Hartmann, har fördunklat sanningen, att den absolute skaparanden är omedveten. — Hela denna utveckling preglas af Hartmanns metafysiska åsigter, och den förra lider således af de senares ohållbarhet. Här, såsom i sina teoretiska undersökningar, gör Hartmann sig skyldig till den förhastade slutsatsen, att hvad som är omedvetet för oss, ock är omedvetet i sig. Den konstnärliga produktionens till stor del omedvetna förlopp upptager Hartmann såsom ett välkommet stöd för sin åsigt. Han auser således, att den absolute anden icke låter det sköna uppstå omedelbart för sig utan för de medvetanden, till hvilka han inskränker sig i företeelseindividerna. Men då det sköna är beräknadt att blifva förstådt af *medvetandet* (s. 487), enär det blott är ett den absolute andens uppenbarelsesätt för medvetandet (s. 486), huru förhåller det sig då med det skönas *omedvetna* upptagande i anden? Och oafsedt att det sköna för det absolute väsendet icke behöfver afklädas sinlighetens sken, såsom abstrakt-idealisterna mena och såsom Hartmann anser måste vara teismens åsigt, utan kan med sinlighetens alla former uppgå förklaradt ("aufgehoben und aufbewahrt") i det osinliga, hvarigenom den absoluta motsatsen dem emellan, som måste föra till dualism, bortfaller; så tyckes härmed det skönas af Hartmann sjelf förfäktade transcendenta betydelse försvinna. Då det såsom skönt är uteslutet från det ena omedvetna, blir skönhetens enda transcendenta betydelse — att göra propaganda för pessimismen; och i verkligheten förmår Hartmann icke fasthålla vid det skönas sjelfständighet såsom estetiskt sken, utan drifves att hänföra det till det praktiskt-religiösa området såsom medel för slutändamålet.

[2]) Men vid fenomenaliteten måste man äfven för det fantasisköna hålla fast; ty hvad fantasien sätter i medvetandet är sinligt sken af samma art som varseblifningsskenet (s. 481). Den skilnad mellan natur- och konstskönt, som ligger deri att den medvetne andens verksamhet vid det förra är receptiv, vid det senare produktiv, är enl. Hartmann blott relativ; enär receptiviteten formelt innebär en andlig produktivitet, och produktiviteten till en stor del är reproduktion efter anledning af förut recipierade natur- eller konstförebilder (detta senare har ock, ehuru något ensidigt, framhållits af Fechner, "Vorschule der Aesthetik" s. 112 f.)

blir således blott en yttre och hänför sig till olikheten i den objektiva reala orsaken. — Eftersom det natursköna endast är en sekundär ("beiläufig") följd af den reala företeelseverldens logiska och mikrokosmiska beskaffenhet, som väsendtligen har ett utomestetiskt ändamål, blir skönheten blott ett biändamål i företeelsens verld, hvilket icke inskränker hufvudändamålet, isynnerhet som medlen för det förra och för det senare sammanfalla. Och frambringandet af det sköna ingick äfven i den absolute andens afsigt och är således icke tillfälligt, ehuru — enligt Hartmann — icke omedelbart satt af det omedvetna ena; detta visar sig dels af den reelt öfverflödiga dekorativa skönheten i naturen, dels af blotta tillvaron af en reelt ändamålslös skönhet, nemligen det konstsköna, som ju t. o. m. till en del öfvergår skönheten i naturen.

Det uppfattande subjektet uppgår i det sköna, och förnimmer dervid en estetisk lust, såsom ofvan skildrats. Denna lust utspringer enligt Hartmann (s. 486) ur "det känslomessiga varseblifvandet af den logiska och mikrokosmiska beskaffenheten hos det skönas implicite i skenet fattade ideala innehåll, hvarvid skenets adeqvathet med innehållet blott är vilkor för dettas fattande och derigenom indirekt vilkor för lustens tillblifvande, men ej lustens orsak". Men i sista hand väcker det medvetandet fyllande objektet lust derför att det genom sin beskaffenhet "hänföres på den absoluta ideen och genom denna på den absolute anden"; och då den estetiskt uppfattande genom illusionen försjunker i objektet, den absolute andens sjelfuppenbarelse, återförenas han i denna estetiska akt ideelt med den absolute anden: "vor dem Anblick des Schönen erstirbt das Ich, der finstere Despot" [1]). Under det Hartmann kallar det tillfredsstäl-

---

Hartmann skulle äfven härvid kunna hafva anmärkt, att det inre konstverket icke behöfver bero på omedelbar konstnärlig fantasiproduktion, utan äfven kan uppstå efter förutgångna recipierade intryck och då vara hvad man skulle kunna kalla erinringssken. Men äfven här är det yttre konstverket och således hänsynen till sinneskenet ett nödvändigt om än ideelt vilkor, hvadan betydelsen af den ofvan omtalade "andra genomgången" icke bör förringas. Och Hartmann sjelf betonar, s. 480—481, att det ensidiga fasthållandet vid fantasiskenet — här tydligen tänkt såsom aflägsnadt från sinneskenet — leder till eller åtminstone karakteriserar den teosofiska estetiken, som genom antagandet af en konstnärlig fantasi hos Gud kommer till den abstrakt-idealistiska åsigten om ett högsta, ursprungligt skönt, som endast finnes för Gud, och af hvilket det estetiska skenets skönhet blott är en återglans. (Hartmann anser ju dock naturverkligheten, orsaken till det natursköna, såsom satt af Gud, ehuru hans verksamhet skall vara omedveten och imaginationen hos honom icke skild från den logiska ideen.)

[1]) Hvad som löftesrikt tillmötesgår denna längtan, väcker kärlek, särdeles till en individ af andra könet, genom hvilken subjektet såsom Jag hoppas uppgå i en högre

lande af längtan efter förlossning från tillvarons elände öfverhufvud, som innebäres i det nyss omtalade "känslomessiga varseblifvandet", och som (ideelt) eger rum företrädesvis i det skönas mest mikrokosmiska former genom deras innehåll, för real estetisk lust af första graden, blir den senast åsyftade tillfredsställelsen af längtan särskildt efter förlossning från den individuella, från Gud skilda (!) tillvaron, som eger rum i den estetiska illusionen, en lust af andra graden, som i intensitet och varaktig verkan vida öfvergår den af första graden. Denna praktiska betydelse att vara "en stärkande tröst för förlossningstörstande hjertan" eger således den estetiska illusionen; och häri ligger "det skönas fulla och djupa betydelse för verldsprocessen". Det sköna blir derför medel för den absolute andens utveckling och fullständigar i detta hänseende sanningen och religionen; och det natursköna står egentligen för Hartmann under det konstsköna derför att det blott medelbart uppenbarar det skönas metafysiska betydelse [1]).

Här visar sig ohöljd Hartmanns metafysiska tendens, som så småningom tager öfverhand i estetiken, oaktadt han i företalet säger sig icke vilja inblanda teoretiska synpunkter. Man kan, efter den ofvan genomgångna utvecklingen af "det skönas teleologiska betydelse i verldsprocessen", hvarmed han afslutar sitt VI kapitel, som skall vara en "jemförande återblick" på de föregående (s. X), knappast tro att samme författare i den inledande och grundläggande undersökningen så afgjordt betonat det estetiska skenet såsom det skönas väsendtliga bestämning; här blir detta blott en "betingelse för (den omedvetna) uppfattningen af innehållet och endast af värde, för så vidt det pekar hän på verldsprocessens mål". Vid detta metafysiska innehåll är den estetiska lusten knuten — förut sattes den ju såsom beroende af det estetiska skenet —, och denna lust blir i grunden blott en anticipation af (den egentligen endast negativa) verldslusten

---

mikrokosmisk kollektiv-personlighet (familj). I detta sammanhang tydes det sköna såsom kärleksvilja, som likställes med den "den gudomliga uppenbarelseviljan". Denna det skönas sammanhang med kärleken har utförligt behandlats af Trahndorff, och Hartmann sluter sig till honom, i det han anser hans lära bilda ett nödvändigt komplement till Hegels kalla intellektualism; Hartmann gör endast den bestämningen — i öfverensstämmelse med sina metafysiska åsigter — att kärleken innerst refererar sig till det opersonliga, och detta kärlekens opersonliga lif skall klarast visa sig i konsten (se del I, s. 144—148).

[1]) Att Hartmann i detta sammanhang begagnar uttrycket "Gud" är icke förvånande, om man nemligen öfver hufvud anser detta passa in på hans omedvetna, dimmiga verldsväsende; man kan endast anmärka, att han i sin kritik af föregångarne klandrat detta uttrycks användande i estetiken och förvisat det till religionsfilosofien. Detta har han icke erinrat sig i det VI kapitlet af sin systematiska framställning, hvilket visserligen icke hade

vid det omedvetnas återgående i sig från splittringen i individerna. Det sköna får derigenom slutligen icke en specielt estetisk, utan en sedligt-religiös ("übersittlich") betydelse (jfr ofvan s. 31), oaktadt Hartmann senast i början af kapitlet varnat för att gifva det en dylik; och så hämnar sig på honom sjelf den betänkliga öfvergången, som han i början trodde sig för alltid kunna afskära, från den estetiska synpunkten för det skönas betraktande (såsom skenväsende) till väsendtligen utomestetiska synpunkter. De ideala skenkänslorna, som äro de specielt estetiska, försvinna här ur sigte; och detta är en följd af den skarpa söndring han i I kapitlet gjort mellan dessa och den allmänna estetiska njutningen, som är real och hvilken i detta sammanhang endast får något värde, der det är fråga om det skönas metafysiska väsende. Karakteristiskt är ock, att denna lust vid verldsprocessens i skönheten framställda mål (= intet), som skall vara real, i högsta mening skall sammanfalla med den estetiska illusionen. Men då den estetiska illusionen är eller bör vara allmän, är detta icke förhållandet med denna "lust af andra graden", hvilken uppstår, om det sköna (ideelt) tillfredsställer vår längtan efter förlossning från det individuellas bojor. Den omedelbara estetiska njutningen åter (lusten af första graden) förefinnes ju vid hvarje estetisk förnimmelse, således äfven vid det relativt formalsköna; men här (s. 488) säges den visserligen finnas "überhaupt im mikrokosmischen Inhalt des Schönen", men "speciell im Komischen, Tragischen und Tragikomischen". Skönheten uppgår således slutligen i religionen; den skall visserligen "i skenet och bilden låta skåda det, som religionen låter begreppslöst och formlöst känna", men vi hafva nyss sett, huru mycket eller rättare litet estetiskt värde det åskådade estetiska skenet [1]) eller formen har för det skönas högsta "teleologiska" betydelse. Att också det skönas innehåll genom känslan förnimmes, har Hartmann

vunnit på strykningen af ordet "Gud", men väl på strykningen af alla metafysiska funderingar öfver det sköna såsom den omedvetne andens omedvetna uppenbarelse.

[1]) Betonar man skådandet vid den estetiska förnimmelsen — något, som Hartmann för öfrigt icke gör —, så kommer man att sätta det skönas perception såsom en estetisk åskådning; men ohållbarheten af detta begrepp har Hartman förut visat (s. 22 ff.). Denna estetiska åskådning blir lätt liktydig med den s. k. intellektuella (åskådningen innesluter blott, såsom Hartmann rigtigt anmärker s. 24, "die Intellektualität", icke "die Gefühlshaftigkeit"; den sinliga åskådningen blir intellektuell, då den "impregneras med omedvetet logiska funktioner" s. 116); men denna intellektuella åskådning är ej fullkomlig, enär det intellektuella då skulle blifva liktydigt med det intuitiva, hvarigenom "vi vore för all estetisk uppfattning förlorade". Det sköna faller för en sådan åskådning under det sannas område, såsom det också verkligen ofta hos Hartmann hotar att göra. (Jfr ofvan flerestädes; se ock s. 116 m. fl. ställen hos Hartmann).

tillräckligt påpekat förut; ja, han säger t. o. m., att detta innehåll äfven "ahnungsvoll" uppfattas, och härigenom närmar sig det sköna hos Hartmann ännu mera till det religiösa. — Hartmanns estetik visar sig här ega en lika mycket "teosofisk" karakter som den af honom flerestädes och närmast förut s. 480 ff. klandrade s. k. teosofiska o: teistiska estetiken — blott med mindre verkligt religiös anstrykning. Och en abstrakt-idealistisk konseqvens, som han anser denna senare estetik nödvändigt måste draga, ligger icke fjerran från Hartmann; visserligen består den icke hos honom i uppställandet af ett högsta, från sinneskenet befriadt skönt, som skulle finnas för en medveten absolut ande, men på flera ställen tyckes han, såsom påpekats, dela den abstrakt-idealistiska uppfattningen af det sköna såsom liggande i innehållet med bortseende från formen eller det estetiska skenet.

III.

Det skönas konkretionsstadier.

Såsom ofvan nämdes, redogör Hartmann redan i det II kapitlet för det skönas förhållande till *det sinligt angenäma*[1]). Detta skiljer sig från det förra genom att väcka reala känslor och faller derför i och för sig utom det estetiska området, men kan ingå i det sköna såsom "upphäfdt moment". Detta gäller förnämligast klang- och färgförnimmelserna; de lägre sinnenas intryck äro oskiljaktigt förbundna med realiteten och kunna icke frambringa något idealt estetiskt sken, utan på sin höjd upptagas i det poetiska fantasiskenet. De angenäma eller oangenäma förnimmelserna kunna ingå i det sköna, för så vidt man i dem kan urskilja vissa ordnade förhållanden, som tilldraga sig uppmärksamheten, så att från dem ett estetiskt sken kan aflösas (s. 72). Men den glänsande koloriten och de sinliga klangeffekterna få icke framhållas utan att sammansmältas med det ideala innehållet — t. ex. för att tillmötesgå en blaserad publiks raffinerade smak; å andra sidan får dock icke det estetiska skenet obe-

---

[1]) Det retande ("das Reizende") utmärker blott medlet ("die auslösende Sinnesreize") för den reala sinliga lustens framkallande; ofvannämda beteckning bör derför föredragas, och bör man i den samma äfven innesluta dess motsats, det sinligt oangenäma.

roende af det sinligt angenäma förandligas[1]). Praktiskt visar sig detta senare endast i inskränkt mått kunna kultiveras: det måste snart ersättas af det oangenäma, liksom t. ex. hos en gourmand, som icke längre nöjer sig med normalt välsmakande rätter. — Det sinligt angenäma tillhör det oorganiskas stadium; vid det angenäma för synen och de lägre sinnena spelar detta afgjordt den största rolen, äfven om det består i residua från en (redan afslutad) lifsprocess, och vid sångens klangeffekter är det organiska oväsentligt för ljudvågskombinationerna, hvilka fysiologiskt blott äro en oorganisk afsöndringsprodukt från organismen. Inom detta stadium bildar det sinligt angenäma den första underafdelningen, som egentligen är ett förstadium till det sköna.

Vid det sinligt angenäma väckas vissa psykofysiska sidorörelser, nemligen dels reflexrörelser, dels sympatiska rörelser i andra närliggande nerver. Till dessa knyta sig i centralorganen förändringar, hvilka psykiskt uppfattas såsom känslor; men sådana förändringar åvägabringas äfven direkt från sinnesnerverna och träda starkast i dagen i patologiska tillstånd, hvadan de (t. ex. de fysiologiska verkningarne af skarpa färger), ehuru oegentligt, kallas i allmänhet "patologiska". Dessa reala känslor, vid hvilka den ofvannämda öfvergången från det angenäma till det oangenäma ofta eger rum, kunna, om de icke sjukligt öfverdrifvas, blifva af estetiskt värde såsom genomgångspunkter för de estetiska skenkänslor, som äro med dem beslägtade, men icke behöfva vara helt och hållet med dem till sitt innehåll identiska, enär de tillika bestämmas af det estetiska skenets alla öfriga känsloväckande element. Det sinligt angenäma i musiken beror dels på ljudvågornas intensitet, höjden och klangfärgen, dels på den tidliga fördelningen, tempo och rytm. Denna angenäma förnimmelse af klangelementens qvalitet kallar Hartmann "det omedvetet formalsköna", för så vidt den uppfattande icke är medveten om huru denna qvalitet bestämmes genom qvantitativ ordning i styrka och fördelning. Allt efter som förnimmelsens qvalitet till sin orsak blir medveten, öfvergår det sinligt angenäma i det egentligt formalsköna. — Denna Hartmanns beteckning och den åtföljande förklaringen af det omedvetet formalsköna hänför sig till det musikaliska området, der Helmholtz[2]) konstaterat en dylik öfvergång, ehuru hans förklaring

[1]) Båda dessa rigtningar gå icke sällan hos konstnärer bredvid hvarandra utan att sammansmälta till organisk enhet; så t. ex. enligt Hartmann (s. 74 noten) hos Richard Wagner.

[2]) Die Lehre von den Tonempfindungen. Als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. 1863.

af tonförnimmelsernas estetiska värde är sensualistisk. Det formalsköna i musiken, säger Hartmann, ligger i de för medvetandet tillgängliga, det sinligt angenäma i de för medvetandet dolda förhållandenas rationalitet och enkelhet; i språkmimiken öfvergår det välljudande förhållandet af vokaler och konsonanter från det sinligt angenämas område genom stafrim, alliteration, assonans och rim till det formalsköna, till hvilket det prosodiska räknas. Emellertid kan man anmärka, att uttrycket omedvetet formalskönt icke torde passa på de angenäma intrycken genom de öfriga sinnena, och man bör således icke, såsom dock Hartmann gör, använda det såsom allmän beteckning för det sinligt angenäma. Han medgifver sjelf (s. 86), att det är svårt att vid synförnimmelserna skilja mellan det sinligt angenäma (de enkla färgintrycken) och det formalsköna (färgsammanställningarna) samt sålunda fastställa grunden för dessa områdens öfvergång i hvarandra, och att analogien mellan färgserien och tonserien icke kan fullständigt genomföras.

Äfven i formförhållandena spelar det sinligt angenäma en rol enligt Hartmann, nemligen dels derigenom att ögat, som har ett instinktlikt behof att glida längs efter objektets former, uppfattar ett underlättande af detta behofs tillfredsställande angenämt, ett försvårande deraf oangenämt [1]); dels derigenom att åskådaren härvid lånar sin egen känsloförmåga åt objektet och sympatiskt öfvergår i det samma, då en estetisk skenkänsla uppstår, som på grund af sin undantagsvis sinliga karakter sammansmälter med det sinligt angenäma, hvadan den, ehuru oegentligt, innefattas under detta. I detta senare fall är sträfvan efter jemvigt och efter rörelsens ohämmade fortgång hufvudsaken. Äfven vid åskådandet af gymnastens eller dansarens rörelser sker ett dylikt lån af åskådarens egna känslor, hvilket visar sig deraf att det icke är den verkliga jemvigten eller bristen på jemvigt, utan blott skenet deraf, som är bestämmande för uppfattningen. Dessa estetiska skenkänslor misskännas af den sensualistiska estetiken, för hvilken organkänslorna äro den enda grunden till allt behag och misshag; i det att de förra antingen tydas såsom reala eller ock betraktas såsom accidentella, utomestetiska. Den sinliga känsloverlden är ingalunda det skönas grund och väsende, den uppgår deri såsom upphäfdt moment (s. 91)[2]); men såsom sådant är den af stort värde, enär derigenom så-

[1]) Det var i den rigtiga känslan häraf som man i den grekiska arkitekturen så mycket som möjligt undvek stela och skarpa former.

[2]) Hartmann har här tydligen i sigte Hegels sats, att det lägre upphäfves, men också bevaras i det högre. Konseqvent har han dock icke tillämpat den samma, något som dock hade hindrat honom från många ensidigheter t. ex. rörande individualitetens betydelse i verldsprocessen.

väl en objektivitetens sfer, som de slumrande djupen i vår egen andliga subjektivitet öppna sig för det estetiska skenet.

Att dessa sinliga inverkningar uppfattas såsom angenäma, att de formalsköna intrycken lättare och beqvämare kunna percipieras o. s. v., detta visar hän på en viss harmoni eller konformitet mellan den yttre verlden och det uppfattande subjektets organisation, en konformitet, som icke kan bero blott på materiell lagenlighet eller utilitarisk afpassning, utan måste härleda sig från en teleologisk verldsordning, till hvars förverkligande de förra endast äro mekaniska hjelpmedel. Det är denna teleologiska verldsordning — i hvilken nämda öfverensstämmelse blott är ett på det lägsta stadiet stående led — som såsom sina två sidor omfattar den yttre verldens beskaffenhet att framkalla ett estetiskt sken och individens beskaffenhet att uppfatta det samma såsom skönt.

Det sinligt angenäma tjenar således såsom en basis åt det sköna och utgör dess förstadium, som ännu saknar det ideala innehållet. Allt efter som detta ingår i skenet — skönheten är på alla punkter enhet af innehåll och sken (form) —, höja sig från denna basis det skönas konkretionsstadier. På de lägsta stadierna öfvervägar således formen, och närmast det sinligt angenäma står förnimmelseqvaliteternas rumtidliga storhet och anordning, hvarpå *det matematisht behagande* [1]) eller det formalsköna af första ordningen beror. De olika leden i detta formalsköna fordra en enhet, och så utgör "enhet i mångfald" ett första vilkor för det sköna, men väl att märka icke dess väsen. Utom det att denna abstrakta formel icke säger oss arten af en bestämd, för handen varande harmoni, som ej kan förklaras af blott graduell åtskilnad, så fordras för det formalt behagande icke blott en dylik yttre enhet, utan en inre, en formerande princip. "Regelmessigheten" betecknar i allmänhet, att en sådan princip finnes; det första stadiet af den formbildande matematiska lagbundenheten är ledens likhet, och likheten i afstånden mellan linier och ytor för till begreppet "parallelitet". Om två och två element i de båda leden äro hvarandra lika och följa på hvarandra i samma ordning, uppstår "likmessighet", om de följa på hvarandra i motsatt ordning, "symmetri"; genom symmetrien är motsatsens vigtiga begrepp infördt, identiteten förbunden med differentieringen. Eger ingen fullständig likhet rum mellan två eller flera led, så är "kommensurabili-

[1]) Ordet "behagande" ("das Gefällige") användes här för att beteckna det lägre formalsköna, då deremot "det behagliga" ("das Anmuthige"), som är det upphöjdes motsats, uttrycker en modifikation af det sköna, oafsedt hvilket konkretionsstadium detta tillhör.

teten efter möjligast enkla talförhållanden" (enklast 1: 2) det närmast till hands liggande; både i ton- och färgförbindelser göra sig likväl mera komplicerade talförhållanden gällande. Äro åter leden sammansatta af beståndsdelar, som för hvart led äro olika, så är det mest lagenliga förhållandet det, att beståndsdelarne i de olika leden hafva lika förhållanden; i hvilket fall alla leden till sina förhållanden äro bestämda, så vida blott en beståndsdel till sin storlek är bestämd. Leden blifva då likartade ("ähnliche"), och beståndsdelarnes förhållande kallas "proportionalitet". Den minst tillfälliga o: mest lagbestämda arten af proportionaliteten är den, i hvilken hvarje led icke blott framställer den geometriska midten af det föregående och det efterföljande, utan andra ledet i första förhållandet sammanfaller med första ledet i andra förhållandet och tredje faktorn antingen är de båda föregåendes summa eller differens; denna uppgift löses af "det gyllene snittet", som så delar ett gifvet helt, att den mindre delen förhåller sig till den större som den större till det hela eller omvändt. Denna lag, som Zeising upptäckt, men hvars värde han, såsom Fechner visat, vida öfverskattat [1]), erkännes af Hartmann såsom formprincip, men blott med betingad giltighet. Med stöd af Fechners praktiska undersökningar betonar han, att "det gyllene snittets" betydelse endast empiriskt kan uppvisas, och att det på flera områden, t. ex. inom musiken, icke alls eger någon tillämpning. I denna särdeles intressanta och lärorika framställning visar Hartmann vidare, hurusom rikedomen på förhållanden växer inom de plana kurvornas, "kägelsnittens" eller de koniska sektionernas område, af hvilka hyperbel och ellips äro mest matematiskt behagande, cirkeln mindre och parabeln minst. Bland de högre, "transcendenta" funktionerna är våglinien, som Hogarth satte såsom den abstrakta skönhetslinien, användbarast i estetiskt hänseende [2]). Vid "tredimensionala" rumbilder måste åskådaren öfvergå från det omedelbara ögonskenet och genom kompletterande fantasikonstruktion fortskrida till det plastiska formskenet, hvars enklare gestalter, särskildt prismat och pyramiden, äro mera behagande;

---

[1]) Se utom "Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers" Zeisings "Aesthetische Forschungen" (1855), afdelningen om proportionaliteten s. 177—200. Jfr. G. Th. Fechners "Vorschule der Aesthetik" (1876) s. 184—202.

[2]) Att äfven för våglinien "det gyllena snittet" utvisar det mest behagande förhållandet, har Zeising sökt ådagalägga; jfr. Aesth. Forsch. s. 189 ff. Denna fråga upptager dock icke Hartmann; men han undersöker deremot, huru vid vågliniens sinnesken äfven det sinligt angenäma och det dynamiska böra tagas med i räkningen.

klotet ock ellipsoiden behaga icke blott matematiskt genom sin allsidiga symmetri, utan och dynamiskt genom sin förmåga att rulla o. s. v.

Hvad, som emellertid i alla dessa former är det estetiskt behagande, är aningen om och känslan af [1]) den i dessa sig uttryckande och för dem till grund liggande principen, och till denna princip såsom ett idealt innehåll hänvisa förhållandenas lagbundenhet eller logiska determination, hvilken utesluter tillfälligheten. Som denna logicitet omedvetet percipieras, kallar Hartmann formens innehåll "den omedvetet logiska ideen", hvarvid han gör sin vanliga förhastade slutsats från det för oss omedvetna [2]) till det i sig omedvetna. — De estetiska skenkänslor, som vid det matematiskt behagande framkallas, bero emellertid icke på detta, utan på oförmärkt association af innehållet i högre stadier. Derför är det matematiskt behagande, hvilket såsom sådant endast väcker allmän estetiskt lust eller olust, "den abstraktaste, primitivaste, fattigaste och torftigaste" arten af det estetiskt behagande. Och på grund häraf bjuder det språkkänslan emot att kalla det (liksom det dynamiskt behagande) för "skönt", vid skönheten tänker man ju på lifvet, andligheten; åtminstone måste man alltid bifoga ordet "formal".

Det matematiskt behagande betecknar den rena matematikens, qvantitetslogikens, användning på rumlös förändring eller tidlös rumsordning; en högre form inträder med den logiska ideens användning på den rumtidliga rörelsen, som innerst beror på den intensiva kraften eller viljan, hvilken är antilogisk. Jemte intensiteten kommer här med i räkningen dels rörelsens ständigt tilltagande hastighet, hvilken såsom attraktion eller repulsion är antingen positiv eller negativ, dels kropparnes aggregationstillstånd. Härigenom blir *det dynamiskt behagande* en vida konkretare form än det matematiskt behagande. Först betraktas här statiken eller de fasta kropparnes jemvigt, i hvilken tyngdkraften gör sig gällande, och som antingen är labil eller stabil; vid den senare, som beror på det äfven i estetiskt hänseende vigtiga förhållandet mellan stöd och last, kommer tillika den konstruktiva ändamålsenligheten i betraktande. Hvalfvets linie faller samman med den använda båglinien; det särskildt dynamiskt behagande

[1]) I aningen uppfattas, säger Hartmann, de välbehagliga förhållandena såsom tilltalande vår förnuftsdrift utan att denna såsom sådan blir medveten; i känslan uppfattas genom omedvetna föreställningar formens ideala innehåll.

[2]) Dock blir väl icke lagbundenheten i den estetiska perceptionen omedveten; tvärtom är enl. Hartmann ideen på detta stadium allra mest genomskinlig, och det är ju på denna grund det samma bör sättas lägst i det skönas rangskala.

vid spetsbågen beror enligt Hartmann derpå att den minst understödda o: midtersta bågdelen i linien måste utryckas och sidostyckena föras närmare hvarandra för att gifva större säkerhet än kedjelinien såsom hel kunde erbjuda. Inom mekaniken åter faller de fasta kropparnes sammanstötning, och der verkar det dynamiskt behagande, så tillvida som kraftens lagbundna verksamhet intuitivt uppfattas såsom dessa rörelsers formbestämmande princip. I dessa företeelser, de mekaniska rörelserna, der motsatsen mellan den stundom uppåtrigtade förflyttningen och tyngdkraften framträder, inlägges gerna en föreställning om något lefvande; deraf namnet "lefvande kraft". — Det dynamiskt behagande i de flytande kropparnes statik koncentrerar sig kring den horisontala vattenspegelns jemvigt, som ingår såsom en vigtig bestämning i naturskönheten. Betraktar man åter deras fallande eller kastning, märker man, att behaget, som i allmänhet väckes vid kroppars förflyttning, här ökas dels genom de på hvarandra följande massornas kontinuitet, som ger företeelsen en viss form, hvilken väcker tanken på lifvet, dels genom delarnes splittring, som låter oss se en mångfaldig användning af de mekaniska lagarne. — De gasformiga kropparne måste i allmänhet vara sjelflysande för att man skall kunna varseblifva aerodynamiken, vid hvilken det estetiska intrycket ännu mer än i de förut omtalade fallen bestämmes af associationer från lifvets område. Luftens vågrörelser (liksom ljus- och värmesvängningarna) kunna blott delvis uppfattas, nemligen i längre serier af likartade rörelseformer och genom särskildt inrättade sinnesorgan; men betraktandet af dessa företeelser leder dels tillbaka till det sinligt angenäma, dels flyttar det oss fram till det dynamiskt imponerande eller upphöjda.

I det dynamiskt behagande uppdyker öfver allt det matematiska, men i urval, för så vidt nemligen det tjenar till att framställa kraften; det förhåller sig derför till det förra såsom form till innehåll. Man inser då, att dessa två begrepp äro relativa, och detta förhållande, att *det, som på ett lägre stadium åtskiljer sig i form och innehåll, förhåller sig till innehållet på ett högre stadium såsom form,* upprepar sig öfverallt. Det dynamiskt behagande kallas derför "det formalsköna af andra ordningen". Af detta inskränkes till stor del det rum, som i det matematiskt behagande lemnades åt tillfälligheten; och der det dynamiska uppträder, blir den matematiska lagbundenheten underordnad [1]).

[1]) I den högre, konkretare skönheten upphäfvas ofta de lägre stadiernas lagar; det är derför Weisse betecknade skönheten såsom irrationell och betonade, att hvarje kánon af förhållanden blott angifver de gränser, inom hvilka skönhetens mättbestämning blir förverkligad.

"Det formalsköna af första ordningen" får derför, liksom hvarje lägre stadium i jemförelse med det högre, dels en obligatorisk rol, nemligen såsom form för "det formalsköna af andra ordningen", dels en fakultativ, nemligen såsom utfyllande de punkter eller ställen, som detta lemnar obestämda [1]). Detta kan kallas lagen för det lägre formalskönas relativa sjelfständighet.

Mellan de båda nu behandlade arterna af det formalsköna är det dessutom den skillnad, att det matematiskt behagande, som blott hänför sig till de rumliga och tidliga förhållandena i sinneskenets led, är i sig sjelf en vid detta sken bunden bestämning, då deremot det dynamiskt behagande äfven indrager de sig rörande massorna och de på dem verkande kratterna såsom varseblifvandets väsendtliga innehåll och således innesluter ett omedelbart hänförande af det sinliga skenet på en realitet. Till följd deraf sker aflösandet af det estetiska skenet från den reala gestalten lättare vid det förra än vid det senare. Deremot eger det dynamiskt behagande framför det blott matematiskt behagande företrädet att kunna väcka estetiska skenkänslor (såsom t. ex. af tyngd, jemvigt, urladdad kraft), hvilka vanligen äro, men ej behöfva vara förenade med omedvetet besjälande eller införande af lifvets begrepp.

Inom det oorganiska, till hvilket de föregående stadierna i sin renhet hörde, finnas väl ändamålsenliga lagar, men intet lagenligt ändamål. När man då fortskrider från det matematiska och dynamiska till det teleologiska, konkrescerar den logiska ideen först till ett stadium, på hvilket hon uppenbarar sin logicitet äfven för det dunklaste öga, och detta stadium är *det passivt ändamålsenliga* eller det formalsköna af tredje ordningen. Detta omfattar de verktyg eller redskap, som menskligheten gjort till sina organ, hvilka således äro projektioner af organideer i den döda materien, och som i den lefvande organismen hafva en mer eller mindre tydlig förebild. Men de hafva icke såsom denna sitt ändamål i sig (immanent, aktivt) [2]). Den estetiska uppfattningen håller sig egentligen till konstruktionens ändamålsenlighet; funktionens ändamålsenlighet förutsättes för den samma och kommer endast för de permanenta funktionerna (t. ex. af kolonnen såsom stöd) i betraktande. Alla redskaps ändamålsenlighet för deras bruk eger icke lika betydelse för det estetiska in-

[1]) Så t. ex. i vidsträckt grad i byggnadskonsten.

[2]) Med orätt anser Hartmann (s. 136), att teismen upphäfver ändamålets immanens i organismen, enär den skulle förklara det samma vara utifrån inlagdt. Det torde blott behöfva påpekas, att denna anmärkning drabbar teismen endast på dess lägre stadium.

trycket; men Hartmann menar, att skönheten inställer sig af sig sjelf, så snart konstruktionen utan estetisk afsigt når ett maximum af ändamålsenlighet. Han utbreder sig här, ledd af sitt metafysiska intresse, öfver nödvändigheten af att det sköna vid produktionen omedvetet kommer fram ("man märker afsigten och man blir förstämd") [1]) samt varnar för den estetiska förirring, som förbiser, att det sköna icke är prunkande, utan anspråkslöst och kyskt, och t. ex. söker höja redskapets värde genom användande af dyrbart material, hvilket måste skonas och derför är oförenligt med ändamålsenligheten. Konststilarne tillhöra olika land, folk och tider och bero på lefnadsomständigheterna och det till buds stående materialet [2]). Den högsta formprincipen på konstindustriens område innebär, att den ändamålsenliga konstruktionens grundväsendtliga skönhet skall rätta sig efter de behof, som föremålen närmast afse att fylla. Är denna formens teleologiska genombildning tryggad, så kunna och böra de öfriga formbildningsprinciperna utfylla de rum, som den förra lemnat öppna; men hufvudprincipen har dock ett medelbart inflytande på dessa ställen, liksom det väsendtliga och konstanta hufvudändamålet har en öfvergripande rätt gent emot nyttighetsändamål af lägre ordning. I samma förhållande står det teleologiska öfverhufvud till de lägre stadierna, hvilka på samma sätt måste underordna sig detta. — Den inre enheten icke blott i hvart och ett af dessa stadier, utan ock af dem förenade är den ideala logiciteten såsom den sista omedvetna grunden till

---

[1]) Den moderna tiden, säger Hartmann, eger ännu ingen stil i konstslöjd, just derför att man afsigtligt eftersträfvar skönheten. Att använda husgeråd och möbler i äldre stilarter, som icke mer öfverensstämma med våra lefnadsvanor och behof, är lika estetiskt misslyckadt som om de moderna menniskorna i det praktiska lifvet klädde sig i historiska kostymer. Blandning af alla möjliga stilar ökar denna smakförvirring, som egentligen är höjden af stillöshet. (Jfr. ock Jac. v. Falke: "Die Kunst im Hause"). — För öfrigt går Hartmann här som annorstädes för långt i betonandet af det omedvetnas betydelse; i konstindustrien spelar äfven för de sköna formernas frambringande medvetandet en mycket större rol än i de fria konsterna.

[2]) S. 140 ff. meddelar H. exempel härpå ur arkitekturen, möbel- och lergodsindustrien; hvarvid jag endast vill anmärka underskattandet af den gotiska domens ändamålsenliga skönhet (den är blott ändamålsenlig för en mångfaldigt splittrad gudstjenst, som likväl bör vara innesluten af samma murar, under det att yttersidan, oafsedt tornen och portalerna, mellan husmassorna mest plägar undandragas blicken, s. 141). Äfven Taine, som liksom Hartmann misskänner medeltidens troslif, tyckes icke hafva sinne för gotiken, hvaremot han betraktar tragedien under Ludvig XIV såsom "en afslutad och i sig fulländad utvecklingsform af den menskliga anden" (se "Konstens filosofi" s. 59—74)!

det estetiska behaget [1]). Denna inre enhet skall på den passiva ändamålsenlighetens stadium vara klart genomskådlig för den estetiskt uppfattande [2]); men då blir den ju icke omedveten, såsom nyss fordrades — om den i sig är omedveten eller ej, angår icke estetiken —, och här märker man åter inflytandet af den intellektualistiska sidan i Hartmanns skönhetsbegrepp, hvilken kommer i strid med hans metafysiska begrepp, det omedvetna.

Det passivt ändamålsenliga, fortsätter Hartmann, väcker icke blott sinliga skenkänslor såsom det dynamiskt behagande, utan ock andliga. Dessa skola icke betecknas endast såsom föreställningsassociationer, då ju vid uttrycket "den associativa faktorn" (enligt Fechners språkbruk) knyter sig bibetydelsen af den psykiska förbindelsens tillfällighet, hvaremot de framkallade skenkänslorna blott stå i sammanhang med objektens omedelbart i saken sjelf liggande och derifrån oskiljbara förhållanden till de ändamål, som de tjena. Äro dessa skenkänslor fylda af lust, visar sig ändamålet ega värde; men lusten blir olika, högre eller lägre, allt efter som behofven tillfredsställas för njutningens skull eller för att afvärja en olust, och skenkänslorna blifva olika, om verksamheten har till följd ett omedelbart tillfredsställande af den verksammes behof eller ett medelbart tillfredsställande af en annan persons behof, eller om den såsom blott verksamhet är förbunden med öfvervägande lust eller olust. De redskap, som tjena arbetet medföra olustkänslor på grund af flera orsaker (s. 148) och bl. a. derför att de, såsom Hartmann säger, väcka erinring om olusten vid deras begagnande; de, som tjena förströelserna eller lifvets ideella intressen, medföra lustkänslor. Dessa behagliga eller misshagliga intryck förbindas med "den omedelbara skönheten", som ligger i föremålets ändamålsenlighet, och det uppstår då allt efter deras olika beskaf-

[1]) Den ideala logiciteten är — i motsats mot "enhet i mångfald", detta "epitheton perpetuum" — enligt Hartmann urkällan till all konkretion, hvilken härleder sig ur denna princips användning på det ologiska. På detta stadium bestämmer den medlens förhållande till ändamålet; och harmonien mellan enhet och mångfald behagar derigenom att den är ett tecken på den inre logiciteten såsom den på konkret sätt formbestämmande makten.

[2]) S. 148 sägas de redskap, som tjena njutningen och de ideella intressena, vara skönare än de, som tjena arbetet, särskildt af det skälet att de förras ändamålsenlighet — i motsats mot de senares — är för alla omedelbart begriplig, enär de behof, som de tjena, äro för alla gemensamma och bekanta. — Att man måste fullt begripa tinget och dess ändamålsenlighet (nytta) för att finna det skönt, ansåg C. A. Ehrensvärd (jfr "Om Ehrensvärds konstfilosofiska ståndpunkt" af G. Ljunggren s. 15 f.), då deremot Kant lärde, att smakomdömet fälles utan att man har klart medvetande om tingens ändamål, såsom ock Hartmann egentligen tyckes mena.

fenhet ett positivt eller negativt resultat, det senare i det fallet, att de äro negativa och starkare än intrycket af den omedelbara skönheten. Derför lämpa sig icke alla slags redskap till försköning eller konstnärlig utsmyckning. Men der de blifva sköna, blifva de det icke på grund af det reala ändamålet, utan på grund af den teleologiska betydelsen, hvilken såsom skenändamål löses från det förra, och som blir immanent innehåll i det sköna till skilnad från det reala ändamålet, som ligger utom tinget [1]).

Man måste vid denna utveckling af skenkänslornas betydelse för "det formalsköna af tredje ordningen" anmärka, att de för Hartmann faktiskt blifva det samma som föreställningsassociationer, hvilka ju alltid äro mer eller mindre förbundna med känsloelement; detta framgår af den nyss angifna skilnaden mellan intrycken vid redskap, som tjena arbetet, och sådana, som tjena de ideella intressena, samt af skenkänslornas skiljande från "den omedelbara skönheten", hvilken väl just motsvarar hvad Fechner kallar "den direkta faktorn" [2]) i motsats mot "den associativa". Följde man endast Hartmanns hufvudprincip, att "skönheten infinner sig af sig sjelf, så snart konstruktionen når ett maximum af ändamålsenlighet", skulle man icke kunna konstatera en skilnad mellan redskap, som lämpa sig eller icke lämpa sig för konstnärlig behandling, för så vidt de alla lika mycket röja "passiv ändamålsenlighet". Detta visar att "den teleologiska betydelsen", som Hartmann uppställer såsom uttryckande skönheten inom denna sfer, icke räcker till att förklara den samma. Då skulle ju hvarje maskin, hvars "konstruktion nått maximum af ändamålsenlighet" och i hvilken "logiciteten" klart framlyser, vara skön, såsom ock Home ansåg, och skönare än t. ex. den gotiska domen, hvilken enligt Hartmann endast betingadt motsvarar den kristna kyrkans ändamål. Någon gräns mellan hvad som kan, och hvad som icke kan blifva estetiskt sken och väcka estetiska känslor, är här icke i principen angifven; snarare tyckes förf. mena, att hela den passiva ändamålsenlighetens sfer faller inom det sköna [3]).

---

[1]) Detta anser Hartmann vara rätta innebörden af Kants "ändamålsenlighet utan ändamålsbegrepp".

[2]) Flera psykologer hafva dock påpekat, att associativa element ingå äfven i denna. — S. 165 säges uttryckligen, att "ett passivt ändamålsenligt så mycket mer behagar estetiskt, ju lifligare dermed *associerar sig* föreställningen om en lefvande skön rörelse för dess eventuella bruk".

[3]) H. upptager slutligen "det passivt ändamålsenliga i öronskenet", nemligen *språket*, hvilket såsom produkt af en öfvergripande naturbildningsdrift står organismen närmare än

Blir ändamålet immanent och föremålet genom en inre kraft rörligt, inträder detta i det *aktivt ändamålsenligas eller lefvandes område*, som Hartmann sätter såsom "det formalsköna af fjerde ordningen". Om vid den reflexreaktion, som orsakar rörelsen, centralorganet endast tillåter ett visst reaktionssätt jemte retningsförnimmelsen inträda i medvetandet, kallar man rörelsen ofrivillig; om reflexen blir reflexion d. v. s. tillåter ett urval i föreställningen af olika möjliga reaktioner, kallas retelsen motiv och reaktionen blir frivillig. Den yttre, synliga lifsrörelsen eller lokomotionen inverkar derjemte också på den molekylära lifsrörelsen, cellernas näring och afsöndring, hvilken endast delvis och med sina resultat faller inom det estetiska skenet, nemligen genom konstitutionen, det fysiologiskt ändamålsenliga (helsan), och konstruktionen, det anatomiskt ändamålsenliga. Organismen, till hvilken lifvet, det omedelbaraste målet för denna verksamhet, utvecklar sig genom en serie af faser, hvilka alla hafva sina aktiva centra, är med sina hvarandra och det hela tjenande organ den adeqvata formen för lifvets idé; den tillkommer såsom en väsendtlig bestämning det sköna i naturen och i de fria konsterna, men ingalunda allt skönt, hvadan, då den är en abstrakt bestämning likasom den omtalade "enhet i mångfald", den icke kan utgöra ett allmängiltigt uttryck för ideen såsom formbestämmande princip. Ju mer organismens rörelser ledas af denna princip, desto ändamålsenligare blifva de. Dessutom växer skönheten med antalet muskelgrupper, som deltaga i rörelsen, för så vidt denna nemligen får en lycklig utgång, hvilket för ansträngande rörelser icke alltid är fallet. Kroppslig gratie inträder, när verksamhetens ändamål är rörelsens allena herskande formbildningsprincip. Latent finnes denna gratie i den lugna hållningen [1]). Hvad som här behagar är icke kraftspänningens minimum såsom sådant, utan det minimum, som erfordras för uppnåendet af det situationen beherskande ändamålet; hvarvid är att märka, att det ändamålslösa "för mycket" är mindre obehagligt

något annat passivt ändamålsenligt, men som i sig icke är organism, utan blott i talandets ögonblick får ett skenlif. Deremot eger det icke, såsom det passivt ändamålsenliga för ögat, den fördelen att erbjuda ett varaktigt totalintryck, utan framställer sig blott stycke-vis samt kan endast gifva ett enhetligt intryck genom "den i flygten rekapitulerande erinringen". Det hemtar vidare sitt konkreta innehåll från ett högre stadium, i hvilket det ingår såsom osjelfständigt moment, under det att ögonskenets passivt ändamålsenliga har förmågan af sjelfständig existens såsom estetiskt objekt.

[1]) H. passar här på att utveckla det estetiska värdet af den militäriska hållningens stramhet, hvilken både praktiskt och estetiskt är att förorda (s. 160 f.). Det är ett bland de få ställen, der man återfinner den tyske officeren Ed. v. Hartmann.

än det ändamålsvidigra "för litet" [1]). Der kraften öfverflödar, tar den sig uttryck i lek; men denna får ej inblandas i lifvets allvar, inför hvilket en öfverflödig kraftuttömning är slöseri, derför att han visar missförhållande mellan ändamål och medel, och således strider mot det matematiskt och dynamiskt behagande [2]).

Det aktivt ändamålsenliga utesluter icke, utan tillfredsställer i större eller mindre grad de lägre formlagarnes anspråk. Så t. ex. spelar våglinien, såsom Hogarth rigtigt anmärkt, en hufvudrol i organismens liniespel. Med det passivt ändamålsenliga är det organiska nära förbundet; i våra dagars kulturförhållanden börjar det förra t. o. m. att med sin döda maskinmessighet ersätta den lefvande skönheten, hvilket likväl är en ur estetisk synpunkt synnerligen ogynsam omständighet, hvarpå i synnerhet plastiken lider, enär den väsentligen är hänvisad till hållningens och rörelsens skönhet och icke, såsom måleriet och poesien, kan finna ersättning i tillväxten af andlig skönhet. Denna den organiska skönhetens öfverlägsenhet öfver det lägre formalsköna, till hvilket den förhåller sig såsom innehåll till form, beror derpå att ideen på detta stadium står högre än på de föregående. Men endast der formen är likgiltig för lifvets ändamål, kan

---

[1]) Den äfven för det sköna gällande principen för den minimala kraftförbrukningen är, såsom man länge anat, men som först Helmholtz tydligen visat, en allmän, atomkrafterna bestämmande grundlag, af hvilken lagen för energiens fortvaro blott är ett specialfall. Hartmann anser, att dess giltighet endast kan förklaras derigenom att de skenbart mekaniska rörelselagarne utspringa ur ett individuelt teleologiskt förhållande mellan kraftcentra. Detta bestyrker den gamla satsen, att det hela är till före delarne (Aristoteles) och att derför det konkreta är grund till det abstrakta (Weisse); för vårt diskursiva tänkande måste det senare dock, ehuru genetiskt origtigt, utvecklas före det förra, således här i läran om det skönas konkretionsstadier de lägre (abstraktare) före de högre (konkretare). — Den omtalade principen har såsom grund till rörelsens behag empiriskt utvecklats af Spencer (se den nämda uppsatsen "Behaget"), enligt hvilken en rörelse "sker behagfullt medels minsta erforderliga kraftförbrukning".

[2]) Det tyckes här såsom om H. alldeles saknade sinne för lekens estetiska betydelse, hvilken dock af både äldre och nyare författare blifvit framhållen. Den är just skön gent emot de för lifvets allvarliga ändamål företagna rörelserna, hvilka ofta äro högst osköna, ehuru de fullt motsvara sitt ändamål. Detta tyder på att gratién snarare visar ett öfverskott af lifskraft och utesluter ett strängt hänförande af den använda kraften på ett visst ändamål; åtminstone får detta icke sättas såsom praktiskt, hvilket dock H. icke betonat.

[3]) H. begagnar här såsom ofta uttrycket "logisk idé", hvilket liksom det på andra ställen använda "logicitet", häntyder på det inflytande, som Hegels intellektualism, mot Hartmanns vilja, utöfvat på hans estetik, hvarigenom han flerstädes, såsom strax nedan skall visas, öfvervägande betonar innehållet i det sköna.

det matematiska eller dynamiska eller den passiva ändamålsenligheten utveckla sig sjelfständigt.

Det estetiska medvetandet, säger Hartmann, hungrar och törstar efter det möjligast högsta innehåll. Derför inlägges ofta en högre betydelse i det lägre formalsköna, och den hylozoistiska uppfattning, som gör allt i naturen lefvande, — en uppfattning, som egentligen tillhör folken i deras barndom, men som den moderna naturvetenskapen, egendomligt nog, tenderar att sätta i stället för den materialistiska, — är ock den mest poetiska och tillhör särskildt det konstnärliga åskådningssättet. T. o. m. individualiserandet af massgrupper innebär en viss sanning (som man med ett förut af H. begagnad uttryck skulle kunna kalla "idealistisk"), nemligen att det lefvande icke blott står i mekanisk, utan ock i teleologisk vexelverkan med sin naturliga omgifning; häri ligger symbolikens berättigande.

Hartmann framhåller härefter, att det ideala innehållet äfven i det aktivt ändamålsenliga verkar såsom en omedvetet formbestämmande princip. Han torde ock hafva rätt uti att det omedvetna t. ex. i rörelsens gratie har stor betydelse, att ju mera afsigtliga rörelserna blifva, desto tyngre och klumpigare blifva de, att öfningen aldrig kan ersätta det medfödda anlaget o. s. v.; men orätt är väl, här såsom annorstädes, att sätta det omedvetna såsom ensamt herskande. Hos gymnasten och dansaren må väl finnas anlag, men detta utesluter icke, att utförandet af rörelserna är fullt medvetet. — Äfven till det skönas perception vill Hartmann utsträcka det omedvetnas verksamhet; den teleologiska ideen skall af åskådaren percipieras "aningsfullt och känslomessigt" [1]): behaget skall uteslutande på omedvetet sätt vara afhängigt af formbildningsprincipernas närvaro; den estetiska uppfattningen skiljer icke, såsom reflexionen, medel från ändamål, utan ser dem i det estetiska skenet förenade i ett. Hartmann förbiser här liksom på andra ställen, såsom ofvan s. 22 påpekats, den rol förståndet spelar vid det skönas perception. Äfven om man erkänner, att en detaljerad undersökning om huruvida ändamålsenlighetens begrepp i föremålet är förverkligadt icke hör till den estetiska njutningen, som ju dock kan vexelvis förhöjas genom de resultat, till hvilka reflexionen kommer; så kan man likväl icke förneka, att man i njutningens ögonblick måste hafva insigt i föremålets eller rörelsens art och beskaffenhet, i dess betydelse, isynnerhet om differentierade estetiska sken-

[1]) "Af åskådarens medvetande" säger H. s. 172; men spelar medvetandet någon rol hos den uppfattande, så blir ju innehållet icke rent omedvetet (jfr äfven s. 198).

känslor skola uppstå. Och dylika skenkänslor skola vid det lefvande, som icke väcker estetisk lust på grund af sin tillvaros realitet, utan endast såsom rent idealt innehåll i ett realt ointresseradt estetiskt sken, förekomma i vida högre grad än vid det oorganiska, der skenkänslorna egentligen bero på en förutsatt analogi med lifvet och förnimmelsen.

Liksom vid det föregående och det följande stadiet kan man här anmärka, att Hartmann icke angifvit hvad som på det ifrågavarande området utgör det karakteristiska för skönheten. Såsom han nu framställer "det aktivt ändamålsenligas" stadium skulle man kunna tro, att han ansåg hvarje organism vara skön, blott den vore ändamålsenlig. Man skulle då få synnerligen egendomliga former af det formalsköna af fjerde ordningen, nemligen vissa högst ändamålsenliga, men i verkligheten högst osköna organ [1]); och om kroppslig gratie skulle uppstå, när "verksamheten är rörelsens allena herskande formbildningsprincip", så skulle hvarje handtverkare (t. ex. en skomakare), som låter den ändamålsenliga verksamheten alldeles bestämma rörelsen, visa den slags skönhet, som vi kalla behag. Att organism är en för abstrakt bestämning för skönheten, medgifver Hartmann; men han drager icke den slutsatsen att den ingalunda blott är för trång, utan ock för vid, så tillvida nemligen som icke allt organiskt framkallar estetisk njutning. Härmed kan dock villigt erkännas, att "först det lefvande sköna eger en sjelfständig estetisk betydelse", och Hartmann hade med mera skäl kunnat mäta skönheten efter graden af lif än efter den logiska ideens värde. Ingen estetisk uppfattning hungrar eller törstar efter den logiska ideen; till dylika bestämmelser ledes Hartmann af sin olyckliga teoretiska tendens, som esomoftast träder i dagen, och som slutligen kommer honom att sätta ideens genomskinande i st. f. dess beslöjande såsom det skönas gradmätare.

Lifvet specifiserar sig, fortfar Hartmann, efter de olika uppgifterna, af hvilka den funktionerande organismens konstruktiva beskaffenhet beror; förändringen i lefnadsomständigheter motsvarar och står delvis i vexelverkan med den inre förändringen i organisationen. Hvart och ett af dessa så uppkomna species visar en enhetlig konkretion af den lefvande ideen; och hvad som öfverensstämmer med slägtets ändamål, *det slägtmessiga*, betecknar för det sköna ett högre konkretionssta-

---

[1]) Exempel härpå gifver Seydel a. st. s. 734. Den optimistiska slutsats, man af ofvanstående resonnemang kan draga, nemligen att allt ändamålsenligt och allt slägtmessigt är skönt, vill nog icke H. låta obetingadt gälla; s. 240 säger han också, att det t. o. m. fins fula slägtideal. — Rörande ändamålsenligheten i gratien se ofvan s. 52.

dium: det formalsköna af femte ordningen, i hvilket "det lefvande" uppgår såsom form. För att kunna uppfatta det estetiska skenet såsom ett försinligande af slägtideen, måste man reflektera på de närmare teleologiska bestämningarna d. v. s. nå till begreppsenlig insigt i slägtets ändamålskomplex [1]), hvarvid sinneskenet af de typiska rörelseformerna är af högsta vigt. Man kan icke skilja slägtideen från hvarje förhållande till rum och tid, såsom Schopenhauer gör med förbiseende af det estetiska skenets fenomenalitet; den är icke ens en konstant typ, utan en typmetamorfos, d. v. s. att den utvecklar sig efter en bestämd tidlig ordning i en följd af faser. Denna polymorfism utsträckes också för många slägten till en generationsvexling; oftast visa ock de bredvid hvarandra lefvande individerna af samma slägte en simultan polymorfism, som i de flesta fall härledes ur arbetsfördelningen för fortplantningen, och som då vanligast visar sig såsom dimorf differentiering i könen, hvilken differentiering blir så mycket mera genomgående, ju högre utvecklingsstadium slägtet intager. Det är icke det aritmetiska mediet mellan de båda könstyperna, som representerar slägtets idé, såsom W. v. Humboldt antog i fråga om menniskans slägtidé: ett dylikt genomsnitt gåfve blott ett idévidrigt monstrum af formbildning; först båda två i sitt funktionella vexelförhållande visa slägtets enhet. Slägtmediet (det statistiska genomsnittet) ger oss endast det första schemat af en allmänföreställning, icke ens ett begrepp, och är vida fjerran från slägtets idé. Då vi emellertid icke kunna deduktivt konstruera slägtideen, måste vi åtnöja oss med den induktiva insigten, att i den samma olika ändamål äro förenade, af hvilka hvart och ett eger en större eller mindre vigt i jemförelse med de öfrigas summa. Ju mera insigten i denna ändamålskomplex stegras, desto säkrare kunna vi bedöma den företeelseform, i hvilken ideen skulle försinliga sig, om den vore ohämmad och fullständigt beherskade materialisationens stoff. Denna form måste tänkas såsom objektivt *ideal* för ideens förverkligande, men kan icke i ändamålsenlighetens rike verkligen förekomma [2]). Den är tillika subjektivt ideal för vår föreställning d. v. s. föresväfvar oss såsom mål för vår vidare forskning. Idealet är icke ideen sjelf, men väl dess sinliga representant, som i motsats mot den samma är olika för

[1]) Här erkänner H. ändtligen reflexionens betydelse för den estetiska uppfattningen; men detta medgifvande står temligen ensamt och inverkar icke på den allmänna teorien om det skönas omedvetna perception.

[2]) Inom den matematiska och den dynamiska ideens områden, der vårt förstånd är förmöget af en deduktivt logisk rekonstruktion, kan detta ideal blifva ett uppnådt mål; så t. ex. är tärningen objektivt ideal för koksaltets kristallisationsprocess.

hvarje kön och ålder: det kan derför tjena såsom måttstock för mätande af ett slägtexemplars skönhetsgrad. Ju högre stadium ideen intager, desto svårare är den aningsfulla eller känslomessiga uppfattningen deraf, och desto mera är derför idealet behöfligt. Först vid det slägtmessigt sköna märkes detta lifligt; den abstrakta idealismen har derför särskildt fäst sig vid slägtidealet och reducerat idealet öfverhufvud till denna dess relativt abstrakta art; liksom man ock ansett slägtideen såsom den estetiska ideens enda eller högsta form. Denna åsigt har trängt sig in i det allmänna estetiska föreställningssättet [1]); men man förbiser härvid icke blott betydelsen af de föregående stadierna, utan ock af det högre, det individuella. Om man endast erkänner idealet såsom slägtideal, måste man också inskränka allt idealiserande till en stegring af den slägtmessiga skönheten eller göra det föreliggande exemplaret så likt slägtidealet som möjligt, hvilket leder till stereotyp upprepning och schablonmessig efterhärmning af de konventionella typerna. — De estetiska skenkänslor, som af det slägtmessigt sköna utlösas, äro, säger Hartmann, af högre art än de, som väckas vid det skönas abstraktare stadier; särskildt stegras både de sympatiska och de reaktiva vid beskådandet af det slägtes skönhet, som åskådaren sjelf tillhör och hvars själslif han omedelbart förstår. De lägre konkretionerna förhålla sig till det slägtmessiga såsom form till innehåll; men å andra sidan är detta också relativt formalskönt i jemförelse med det konkreta sköna: det individuella.

Den antydda förblandningen af det slägtmessiga med idealet öfver hufvud har haft till följd, att en reaktion mot det förras herravälde också velat kasta allt idealt öfver bord, enär den icke heller känt något annat än det jemförelsevis abstrakta slägtidealet. Denna motsatta förirring, som ger sig namnet realism eller naturalism, är likväl att föredraga framför den förra, enär ideen står närmare naturen än de af den falska idealismen med förkärlek omfattade "traditionella akademiska abstraktionerna". Naturalismen begår visserligen det felet att uppställa efterhärmningen såsom allmän princip, oaktadt det icke i den yttre företeelsen, som ju troget skall efterföljas, men som för många konstgrenar ej kan erbjuda någon förebild, angifves någon skilnad mellan det vä-

[1]) Den bekämpas äfven af andra estestiker, t. ex. af Schasler, som nästan ännu mera utpregladt än Hartmann framhåller, att idealet är "das durchaus Individuelle, nämlich das von den Zufälligkeiten der Einzelheit gereinigte Charakteristische". ("Kritische Geschichte der Aesthetik" s. XVII.)

sendtliga och det oväsendtliga, till hvilken skilnad man endast kan nå genom att hänföra företeelsen på den deri försinligade ideen; men denna riktning har förtjensten att framhålla *det individuella*, gent emot hvilket det slägtmessiga icke eger någon sjelfständig existens och af hvilket detta är en likaså abstrakt qvalitet i ideen som i verkligheten [1]). Den abstrakta metafysiska idealismen (Schopenhauer efter Plato), som hypostaserar slägtideerna, förmår icke att fatta de individuella åtskilnaderna såsom motsvarande individens ideala innehåll, utan sätter dem såsom beroende af idévidriga tillfälligheter. Men individualitetens inre värde gäller icke blott för menskligheten [2]), utan ock för djurverlden; hvilket den äkta konstnären nogsamt känner. Individualideen är lika evig som slägtideen, nemligen såsom ren ideal möjlighet och såsom konditionalt logiskt postulat, samt lika aktuell, nemligen af den tidliga inskränkningen beroende.

Hvarje individ innefattar i sig individer af lägre ordning och ingår sjelf såsom moment hos individer af högre ordning, med undantag (i förra fallet) af de lägsta och (i det senare) den högsta, hvilka derför icke kunna falla inom vår åskådning. I denna högsta absolut konkreta verldsidé (makrokosmen) innefattas således alla individualideer såsom partialideer; de äro mikrokosmiska, för så vidt de i det lilla äro afbilder af verldsideen, och ju mera mikrokosmiska de äro, desto mera försvinner enligt Hartmann deras partikularitet. Men deras estetiska verkan beror äfven på möjligheten af sinlig framställning; mest gynsamma härför äro de mellersta ord-

---

[1]) Hartmann förgäter stundom, att det lägre, här det slägsmessiga, icke blott är upphäfdt, utan ock uppbevaradt i det högre, det individuella; såsom då han s. 193 säger, att slägtideen icke ens såsom ideal är mer än summan af individualideerna med afdrag af det blott individuella, och att den såsom abstrakt saknar både ideal och real sjelfständighet (s. 202 säges dock, att hvarje individuelt ideal nödvändigt måste i sig bära drag af slägtidealet, liksom könsidealet, rasidealet o. a. dess specifikationer, och att först sättet för blandningen af dessa bestämmes af individualitetens konkreta egendomlighet). — H. gör här (s. 201 f.) den anmärkningen, att ju mera konkresceringsprocessen i konsten genomföres, desto varaktigare herravälde får den öfver den framåtskridande menskligheten. Derför förlora de konster alltmera i betydelse, som äro behäftade med en rest af abstrakt generalitet; så plastiken, den stumma mimiken och äfven i viss mån den plastiska epiken. — Det hade i detta sammanhang varit lämpligt att utveckla skilnaden mellan den ideala och den karakteristiska rigtningen; en utveckling, som man i Hartmanns system alldeles saknar.

[2]) Den af Gœthe o. a. delade menningen, att endast "undantagsmenniskor" äro realisationer af individualideer (och att derför endast de ega odödlighet), beror enligt H. på en ytlighet i iakttagelsen, som icke ser, att det betydande omärkligt öfvergår i det alldagliga, på brist på kärleksfullt ingående i de undangömda individernas verksamhet och gemüthslif samt på ringaktning af deras etiska värde.

ningarna af individuationen: organ, organsystem, individer i inskränkt mening, familjer, djurstater o. s. v. samt de grupper, som äro sinliga representanter för stat, kyrka och samhälle, men i synnerhet den menskliga individen, i hvilken makrokosmen tydligen uttalar sig, med öfverspringande af de naturliga individerna af högre ordning. Dessa senare, bland hvilka Hartmann räknar icke blott statsförbunden, utan ock planeterna, solsystemen o. s. v., äro dock icke abstraktioner, såsom slägtideerna, utan realiteter, men de äro alla, såsom nämdes, till sina ändamål afhängiga af totalideen och universaländamålet, ehuru vi icke förmå att deduktivt uppvisa detta, enär vi äro inskränkta till en "lokal" insigt i de förra. Ideens logicitet, som på de föregående stadierna mer eller mindre framlyste, fördunklas och blir otydligare, ju högre den stegras och ju tydligare idealiteten af det skönas innehåll framställer sig för medvetandet (s. 198); denna skall egentligen träda i dagen först i de högsta modifikationerna, det komiska, tragiska och humoristiska, der innehållet uttryckligen inses såsom kampen mellan det logiska och det alogiska. "Ju högre och konkretare det sköna är, desto mysteriösare blir det för oss"; och en af de väsentligaste bestämningar för det samma är derför att vara ett mysterium, hvilket ligger i "det omedvetna fattandet af det omedvetna idé-innehållet". Med mysteriets stegring ökas den estetiska verkan äfven derigenom att de estetiska skenkänslorna tilltaga i djup, finhet och kraft, allt efter som det individuella blir mera värdefullt och tydligare bringar oss den känslomessiga aningen om verldsprocessens ideala betydelse (s. 207) [1]). — Man kan icke undgå att anmärka, att Hartmann här invecklar sig i motsägelse. När mysteriet stegras d. v. s. beslöjas, blir "den känslomessiga aningen" väl icke tydligare, snarare tvärtom, för så vidt aningen då är förenad med färre föreställningselement. Och huru kan logicitetens stegring vara af någon betydelse, när den skall vara omedveten? Det är visserligen blott "idealiteten" af skenets innehåll, som skall framträda för medvetandet, men dermed följer ovilkorligen ett mer eller mindre tydligt medvetande af detta innehåll sjelf; och, oaktadt läran om det sköna såsom ett mysterium särdeles passar in i teorien om det omedvetna, blir detta

[1]) Då känslan, säger H., är den "i och för sig omedvetna" individualideens medvetenhetsrepresentant, och poesien af alla konster framställer detta innehåll mest naket, så förvexlar man lätt, ehuru icke utan vilseledande konseqvenser, det poetiska fantasiskenet med de estetiska skenkänslorna öfverhufvud och betecknar det känslomessigt percipierade ideala innehållet hos de öfriga konsterna såsom "det poetiska" i dem.

framträdande af idealiteten och logicitetens stegring i verkligheten för Hartmann just mysteriets afslöjande, hvilket, såsom i nästa afdelning skall visas, i vidaste omfattning eger rum i de högsta modifikationerna; men härigenom upphäfves faktiskt den ofvan antydda rangskalan, som bestämdes efter mysteriets fördunkling.

Individualideens omedelbaraste empiriska representant, säger Hartmann vidare, är karakteren, hvilken vanligen uppfattas såsom individualkarakter, äfven om man också på det slägtmessigas område kan tala om en karakter, liksom om en fysionomisk slägttyp. Då ideen är den ändamålskomplex, som bestämmer, huru de framträdande föreställningarna blifva motiv för handlandet, är karakteren summan af reaktionssätten på dessa motiv. Ändamålskomplexen innesluter icke blott individens alla objektivt teleologiska uppgifter, som finna uttryck i dess supraindividuella instinkter och drifter, samt alla dess subjektiva individuella ändamål, som på omedvetet sätt tjena de förra, utan ock den lagenliga formprincipen för alla ovilkorliga, på kroppen hänförliga funktioner. Denna framträder i fysionomien, hvilken således är koordinerad med karakteren såsom representerande individualideens försinligande, och från hvilken man kan sluta till den samma, der den såsom i de bildande konsterna icke omedelbart är gifven, liksom man i poesien med stöd af karakteren ovilkorligt föreställer sig en bestämd honom motsvarande gestalt. — Det individuella idealets konkreta egendomlighet ligger således icke i det individuelt tillfälliga, i hvilket fall det slägtmessiga och icke det individuella vore det vigtigaste hos individen, utan i något nytt originelt, som tillkommer till de generella dragens blandningsförhållande, och som är det mikrokosmiska hos individen, hvilket man vanligen, ehuru oegentligt och vilseledande, kallar "typiskt". Det relativt tillfälliga tillhör först den individuella verkligheten, icke det individuella idealet; detta, som endast för den högsta individualideen sammanfaller med den förra, nås approximativt genom att i fantasiåskådningen skilja de hämmande och störande elementen från realiteten i naturen och konstverket.

Till detta individuella ideal, som framträder i det estetiska skenet, förhåller sig individualideen, som representeras af de utaf idealet väckta skenkänslorna, såsom innehåll till form; men i den estetiska uppfattningen kunna de icke åtskiljas såsom ett innehållsskönt och ett formalskönt. Det individuelt sköna blir i allmänhet det till innehållet sköna, gent emot hvilket de lägre stadierna endast äro formalsköna, och då det derför är det väsentligaste, som

konstnären har att framställa, blifva dessa senare blott underordnade moment i det fria konstsköna.

Hartmanns framställning af det skönas konkretionsstadier är i hög grad värdefull [1]) såsom en systematisk, principenlig utveckling af de företeelsens förnämsta områden, som i det sköna kunna upptagas. Men han har dock icke allsidigt betraktat dem eller fullständigt redogjort för alla steg af ideens konkrescering; så t. ex. har han endast i förbigående omnämt slägtideens specifikationer (bland hvilka egendomligheterna icke blott hos olika åldrar och kön, utan ock hos olika nationer, folkstammar o. s. v. äro af intresse), individens olika verksamhetssferer, individualideens lägre (relativt abstraktare) och högre (relativt konkretare) trappsteg [2]) och den absoluta ideens mer eller mindre adeqvata försinligande. Först genom en dylik utveckling hade man fått en klar och fullständig öfverblick af det skönas uppenbarelse i tillvarons olika sferer. Hvad Hartmann deremot förtjenstfullt framhållit, är det konkreta individuellas betydelse, gent emot hvilket bestämningarna "enhet i mångfald", "organism", "slägtmessigt" äro för estetiken underordnade abstraktioner. Han glömmer blott härvid att såsom sig bör betona, att det icke är tillräckligt, att ideen skall vara konkret, utan att, då det sköna ju är sinnesken, den konkreta ideen måste finna en motsvarande sinlig gestalt. Men detta tyckes han helt enkelt förutsätta, liksom väl också vid de föregående stadierna, att det endast är "det estetiska skenet" af det matematiska, dynamiska, ändamålsenliga, lefvande och slägtmessiga, som är skönt, icke blott föreningen af innehåll och form, hvilken ju ej är karakteristisk specielt för det sköna, oafsedt att dessa begrepp dessutom enligt Hartmann äro relativa.

Jemför man hvad som i denna framställning (s. 198 o. flerestädes) sättes såsom det skönas gradmätare, nemligen ideens växande ogenomtränglighet, som

---

[1]) Den erkännes såsom både ny och förträfflig äfven af äldre estetiker, t. ex. Carriere (i Die Gegenwart a. st.).

[2]) H. tyckes icke hafva någon klar uppfattning af förhållandet mellan slägtideens och individualideens olika specifikationer (jfr s. 202); till det individuella räknar han här icke t. ex. nationen, men deremot, utom staten och statssystemen, besynnerligt nog planeterna, solsystemen o. s. v., hvilka dock sakna organisk ledning (inre orsak och delarnes vexelverkan), som förutsättes för individualiteten enligt hvad han sjelf betonar i sin "Philosophie des Unbewussten", der han äfven tyckes räkna nationen, racen o. s. v. till det individuella.

medför innehållets omedvetna perception och skenkänslornas lifligare [1]) karakter, med hvad som i afdelningen om "det sköna ställning i universum" (s. 466 f.) yttras, nemligen att ju mindre mikrokosmiskt det sköna är, desto mera "fördunklar sig den omedvetna ideens logicitet"; så träder, såsom ofvan antyddes, motsägelsen i Hartmanns skönhetsuppfattning öppet i dagen. Vore det senare i allmänhet sant, så skulle ju ideen vara mest beslöjad på det minst mikrokosmiska d. v. s. mest abstrakta stadiet; men der skall ju logiciteten eller den logiska norm, efter hvilken ideen bestämmer skenet, träda tydligast fram, liksom den åter skall klart framskina på det passivt ändamålsenligas område. Och på nyss antydda ställe (s. 467) heter det, att ideens beslöjande "i synnerhet gäller det rent eller enkelt sköna på det individuellas stadium", men att den i det sköna modifikationer "åter tydligare framskimrar" och å mycket tydligare, ju högre, ju mera mikrokosmisk (d. v. s. verldsprocessens väsen uppenbarande) modifikationen är. Härigenom mister talet om den omedvetna ideens omedvetna perception en stor del af sin betydelse; och man märker granneliga, hurusom Hartmann drifves af tvenne åt motsatta rigtningar gående tendenser: den ena sökande att på estetikens område öfverföra det metafysiska begreppet af det omedvetna, den andra, som till sin teoretiska rigtning öfverensstämmer med Hegelianernas estetik, sträfvande att i det sköna vinna en vägvisare till det pessimistiska slutmålet; hvilka båda lika oestetiska tendenser korsa hvarandra och icke blott förhindra, att en enhetlig gradmätare för det sköna kan uppställas, utan ock orsaka en ödesdiger splittring i skönhetsbegreppet sjelf.

IV.

Det sköna motsats och dess modifikationer.

Sedan Hartmann sålunda visat, huru det sköna uppstiger från det mest abstrakta till det mest konkreta o: innehållsfulla studium, går han att redogöra för huru det sköna, när det utträdt ur sin rena sfer och kommit

[1]) Icke "tydligare", ty detta uttryck hänvisar, såsom ofvan antyddes, på förening med flera föreställningselement.

i beröring med sin motsats, modifierar sig på olika sätt, vare sig de af det samma framstälda föremålen synas vara utan eller i konflikt med andra krafter.

Det skönas motsats är liksom skönheten sjelf relativ. I det att sköna föremål, af hvilka hvart och ett i sin art är ett fulländadt uttryck för sitt särskilda ideala innehåll, i jemförelse med hvarandra äro af olika värde, blir det, hvars idé står på ett lägre stadium, *mindre skönt* än det, hvars idé innehar en högre rang [1]). Om i det idéuppfylda skenet, på hvilket stadium det än må befinna sig, en brist på skönhet (privation, ej negation) genom en total eller partiell formlöshet inträder, kallas det *oskönt*, så vida nemligen icke den relativa formlösheten, som betecknar ett åsidosättande af de lägre formprinciperna, är estetiskt betingad och öfvervinnes af det högre ideala innehållet, de ideala formprinciperna. Det *fula* (i inskränkt bemärkelse) inträder först, då företeelseformen icke svarar mot det ideala innehållet och det ej blott är fråga om en privation, utan om en negation af det sköna, en dess konträra motsats; detta är den formala fulheten. Till innehållet ful blir företeelsen, när den uppenbarar en logiskt perversitet, en inmanent motsägelse, i hvilken ideen råkar med en af sina väsendtliga ideala bestämningar (utan att förlora möjligheten att öfvervinna den samma); detta slags fulhet utvecklar sig egentligen först på lifvets område, der möjlighet finnes af en omvändning af det logiska förhållandet mellan det hela och dess delar och derigenom möjlighet af egenviljans uppresning mot den mikrokosmiska bestämmelsen af individens idé [2]). Till en viss grad blir ideen härigenom förlamad, så att den icke heller kan hindra den formala fulheten att utveckla sig (s. 212 f.); det fula på ett lägre stadium kan t. o. m. vara logiskt fordradt af det fula på ett högre stadium och bör då icke ersättas af något skönt, hvilket skulle strida mot det fula på högre stadium, så att den objektiva fulheten ytterligare skulle ökas och totalintrycket blifva ännu mindre drägligt.

---

[1]) På annat ställe (jfr. nedan) säger H., att två föremål aldrig i verkligheten äro till lika grad fulländade uttryck för det ideala innehållet; men ofvannämda bestämning får likväl för honom en betydelse, som dock tyckes vara vilseledande och olämplig, i det han s. 209 yttrar, att det till sin idé lägre sköna, som står sitt ideal så nära som möjligt, "förblifver ett mindre skönt än det högre stående, äfven om detta vore ett relativt oskönt eller t. o. m. ett relativt fult".

[2]) Det "till innehållet fula" skulle man för att begagna C. A. Ehrensvärds terminologi kunna kalla "stygt" (se "De fria Konsters Philosophi", Stockholm 1786, s. 8 f.).

Det fulas olika arter kunna icke blott förbindas med hvarandra och med det osköna, utan äfven med det sköna på olika stadier [1]); och det kan i denna förbindelse blifva estetiskt berättigadt, i det att nemligen skönheten på de lägre stadierna lider intrång genom konseqvensen af de högre stadiernas formbildningsprinciper; ja, det sköna på högre stadium måste genom denna de lägre stadiernas relativa fulhet förverkligas, d. v. s. att hvarje till innehållet högre skönhet måste köpas genom förminskande af den formala skönheten. Fulheten är således vehikel för det skönas konkrescens, och det konkret-sköna blir derigenom *karakteristiskt* och tilltager i karakteristik, ju starkare innehållets skönhet utpreglas gent emot den formala skönheten och ju större således den estetiskt oumbärliga formala fulheten är. — Hartmann genomgår nu, huru det fula på de olika konkretionsstadierna kan användas för skönhetens karakteristik. Vid det sinligt oangenäma varnar han dock för att upptaga det samma annat än der det är oumbärligt medel för denna, således för att, såsom sker i den moderna realistiska romanen, uppdrifva det till fysiskt, moraliskt och estetiskt äckel [2]). Det matematiskt och dynamiskt misshagande, t. ex. afvikelsen från symmetrien, från jemvigtens lag, kan ock fördragas, så vida högre formbildningsprinciper fordra det [3]), liksom det passivt ändamålsvidriga, hvilket särskildt kan blifva medel för karakteristiken af lägre kulturstadier. Inom det lefvandes område visar sig fulheten först såsom ändamålsvidrighet i den organiska konstruktionen ("Unangepasstheit"), till hvilken man dock ej får hänföra organ, som för närvarande

---

[1]) Så vida det formalsköna utvecklas på den högre skönhetens bekostnad, blir det från synpunkten af denna senare fult, och föremålet, som tillhör den högre skönhetens område, men hvars totalintryck bortskymmes af de dekorativa tillsatserna, säges vara öfverlastadt.

[2]) Detta uppmuntras af publikens förskämda smak; men om konstnären till förklaring anför sin moraliska tendens, visar dock erfarenheten, att ingen, som finner behag i dylika konstverk, bekymrar sig om den möjligen deri befintliga moralen, och att ingen, som erkännen moralens värde, derföre finner dem såsom konstverk drägligare. — På en förskämd smak hos publiken beror äfven enligt Hartmann — inom musikens område — den allmänna dyrkan af "hjeltetenorer", som har till följd ett onaturligt uppdrifvande af för ett lägre register anlagda röster; sinligheten smekes af de höga klangeffekterna, och man inser icke, att karakteristiken fordrar barytonen för verkligt manliga roler, och att det är emot stämmans natur som tenoren genom dunklare tonfärg söker nå ett karakteristiskt uttryck.

[3]) Det är detta man menar med skönas irrationalitet. Jfr ofvan s. 47 not 1; se äfven bl. a. Monrad a. a. s. 182 ff. — Der ingen högre formlag betingar afvikelserna, säger Hartmann, blir det matematiskt misshagande verkligt fult; så särskildt inom arkitekturen, der det matematiska spelar en så stor rol, att man, ehuru oegentligt, betecknar det matematiskt behagande i allmänhet såsom arkitektonisk skönhet.

visserligen icke öfverensstämma med det hela, men under en föregående period eller andra lefnadsomständigheter varit ändamålsenliga, utan först den i sig fula konstruktionen, som uppkommit derigenom att motsägelsen mellan de fundamentala grundbetingelserna och de påtvingade lefnadsförhållandena fört till afpassningar, hvilka sjelfva i konstruktionen indragit och befästat denna yttre motsägelse. En dylik ändamålsvidrighet påträffas mest i länder med fattig fauna och tjenar derför såsom karakteristiskt framställningsmedel för dessa, i hvilka det råder brist på konkurrerande slägten och arter, som med mera fördel kunnat begagna de erbjudna näringsförhållandena. Vidare är den organiska konstitutionens osundhet ful, enär den gör organismen oduglig för sitt ändamål: lifvet; men sjukdomen och döden äro likväl oumbärliga för det karakteristiskt sköna på högre stadier, särskildt den förandligade individuella skönheten, som kämpar det sedliga och religiösa medvetandets strider, hvarvid äfven reaktiva och sympatiska skenkänslor (associationer) äro medbestämmande. Ändamålsvidrigheten i konstitutionen får likväl icke framställas för sin egen skull, allra minst om det sker på grund af en utomestetisk tendens. Slutligen kan den funktionella ändamålsvidrigheten, fulheten i rörelser och hållning ("Ungeschicktheit"), som beror på ett ändamålslöst "för mycket" eller ett ändamålsvidrigt "för litet", blifva estetiskt medel för uppnåendet af det karakteristiskt sköna på det slägtmessigas och individuellas stadier [1]). — På det slägtmessigas ståndpunkt, hvars skönhet man kallat plastisk — ehuru lika oegentligt som det matematiskt behagande kallats arkitektonisk skönhet — derför att den visar den organiska harmonien mellan slägtets ändamål, som hufvudsakligen framställes af plastiken, representeras fulheten af det abnorma, hvilket icke blott kan vara formalt, utan ock till innehållet fult, enär det äfven gifves fula slägtideal, som vanligen visa sig såsom öfvergångstyper, uppkomna genom fysiologisk afpassning efter lefnadsbetingelserna. Dessa senare måste alltid medräknas, och öfver hufvud kan man säga, att hvarje slägte, såväl till innehåll som form, är så skönt, som det efter om-

[1]) Här, såsom vid det slägtmessiga, blir skönheten för Hartmann det samma som det normala. Men gratiens skönhet utmärker, såsom ofvan anmärktes, snarare ett öfverskott af kraft eller, såsom Köstlin säger, ett fritt öfverträdande af det generella medelmåttet. För att nu kunna erkänna det sköna äfven i annat än det intetsägande normala, och således i det karakteristiska, måste Hartmann helt konstladt i hvarje dess form införa en fulhet, som skall utspringa ur afvikandet från medelmåttet; med mera skäl skulle han kunnat beteckna detta såsom "oskönt", hvilket ungefär är det samma, som Ehrensvärd kallade "täckt".

ständigheterna kan vara. Det slägtvidriga eller abnorma är dels, vid saknaden af åtskilliga väsendtliga kännetecken, defekt, dels, genom total eller partiell öfverdrift, excessivt, dels slutligen, genom delarnes abnorma antal och ordning, qvalitativ missbildning af typen eller abnormitet i tiden, förbildadt. Såvida detta abnorma förmedlar den karakteristiska skönheten på det individuellas stadium, får det berättigande i konsten, och framställningen deraf kan då beteckna höjden af konstnärligt mästerskap. Men konstnären må icke förledas att förvexla medel och ändamål och tro att den abnorma gestalten såsom sådan är orsak till behaget; vill han på detta sätt afbilda det oestetiskt fula i naturen för dess egen skull, så frambringar han inga konstverk, endast efterbildningskonststycken. — Äfven det individuella kan vara fult dels till formen, dels till innehållet; hvilka slag af fulhet särdeles i det skönas (högre) modifikationer kunna upptagas, det senare dock med större svårighet, enär det betecknar det ologiskas försinligande och således *det* fula öfverhufvud. Det upphöjda kan af det inträngande fula förvandlas i sin motsats och blifva klumpigt, rått, brutalt, liksom det behagliga kan blifva svagt, småaktigt, torftigt [1]); det individuella, som är behäftadt med dessa förvridningar, kan blott tjena såsom medel för och led i ett större, karakteristiskt skönt helt. Formalt ful blir individen dels derigenom att hans fysionomi står i motsägelse till karakteren, dels derigenom att den modifikation af denna senare, som man kallar den förvärfvade, strider mot de nedärfda dragen; och denna kontrast mellan företeelseform och idé kan så skärpas, att den senare deraf modifieras, och att motsägelsen inträngер inom individualideen sjelf; härvid kan under generationernas lopp en central omändring orsakas, då motsägelsen mellan medfödd och förvärfvad karakter försvinner. Det innehållsfula hos individen beror antingen på tänkandets alogicitet, utvecklad dumhet, svagsinthet, eller på känslans och viljans abnormitet; i detta senare fall är det antingen harmonien mellan individens karakterologiska drifter, som störes i afseende på hans egna subjektiva lefnadsmål, eller ock misskänner han sin mikrokosmiska betydelse, i det hans egenvilja uppreser sig mot och för-

[1]) Dessa underarter af det fula hafva, ehuru i olika uppställning, ingående betraktats af Karl Rosenkranz i "Aesthetik des Hässlichen" (1853), särskildt i tredje afdelningen: "Die Defiguration oder die Verbildung". Detta förtjenstfulla arbete har varit grundläggande för alla senare estetiker, som insett det fulas betydelse och estetiska berättigande; hvilket också erkännes t. ex. af Schasler, som till Rosenkranz dedicerar sin "Kritische Geschichte der Aesthetik" (se s. IX f. samt XXIV), och hvars undersökning af det fulas begrepp Hartmann sätter särdeles högt.

söker — den kan blott försöka — lösslita sig från de objektiva, supraindividuella ändamålen (s. 251). Om individualideens mikrokosmiska betydelse tager form af ett etiskt bud, kallas den teleologiskt abnorma viljan ond (under statens synpunkt brottslig, under religionens syndig); det onda korresponderar i många fall med det fula, men båda områdena täcka hvarandra ingalunda; något som man dock i allmänhet förbiser. Orsaken till att det individuelt fula kan öfvervinnas och sättas såsom medel för en högre skönhets karakteristik, säger Hartmann metafysiskt bero derpå att det ologiska i verldsprocessen, hvars uppenbarelse detta fula är, endast blir ett öfvergående moment, ehuru det liksom medvetandet, som möjliggör dess framträdande, är oumbärligt såsom "Lebensreiz und Stachel des Processes". Individens uppgift är att arbeta på dess öfvervinnande; och om han sjelf inser, att den excessiva driften är missrigtad och stör den inre och yttre harmonien, och han då tillbakatränger den samma med tillhjelp af sina sunda sociala instinkter, blifva hans verksamhet och dess föremål (återställandet af harmonien) "rörande". Sviker han åter sin uppgift, men det ologiska tänkandet och handlandet mot individens vilja upphäfver sig sjelf i sina förnimbara konseqvenser, dock utan fara för hans existens, så uppstår det "komiska". Det "tragiska" åter inträder, när konflikten efter de gifna karakterernas måttstock är olöslig och det ologiska endast kan öfvervinnas genom den individuella existensens upphäfvande. Förbindas dessa modifikationer och synpunkten oscillerande vexlar, allt efter som den estetiska uppfattningen väljer gradmätaren för handlandets verkningar, så kallar man företeelsen "humoristisk". Det är, såsom nämdes, särskildt i dessa högre modifikationer af det sköna som det till innehållet fula upptages och tjenar såsom medel för karakteristiken; och äfven en viss formal fulhet kan härmed förenas, t. ex. rörelsens ändamålsvidrighet vid det komiska och dödssmärtans ryslighet vid det tragiska. Oestetisk blir deremot fulheten i det rörandes afart, det "sorgliga", och det tragiskas afart, det "kalltgräsliga".

Denna utveckling af det fulas estetiska värde, hvilket man i den nyare forskningen alltmera kommit att inse, är öfverhufvud taget förtjenstfull och klart öfverskådlig; men den står dock icke i alla afseenden i öfverensstämmelse med den förgående framställningen. Af Hartmanns lära om konkretionsstadierna skulle man kunna draga den slutsatsen, att det är det sköna på lägre stadium, det relativt formalsköna, som upptages såsom form i den högre ɔ: konkretare skönheten; men här i hans undersökning om det fulas berättigande tyckes

tvärtom det fula på lägre stadium sättas såsom uppgående i de högre såsom ett formalfult, ty "det sköna på högre stadium måste genom de lägre stadiernas relativa fulhet förverkligas". Visserligen skall det vara det karakteristiskt sköna, för hvilket det fula tjenar såsom framställningsmedel; men all högre skönhet är enligt Hartmann mer eller mindre karakteristisk, eftersom det karakteristiskas grad utgör graden af konkrethet inom hvarje stadium (s. 220). Han förgäter här, att det (till innehållet) högre sköna ofta tillåter det formalsköna, t. ex. linier och färger, att utveckla sig och att ingå såsom en bestämning i karakteren[1]); och han tyckes i allmänhet förvexla det skönas irrationalitet med fulheten. Man saknar sålunda hos Hartmann ett medgifvande och en utredning deraf att dels det fula, dels det sköna på lägre stadium kan bidraga till den högre skönhetens (karakteristiska) framställning, samt en undersökning om betingelserna för att det ena eller det andra skall ingå såsom en bestämning i den samma, för så vidt öfverhufvud det lägre stadiet får någon betydelse för det högre, hvilket han icke heller undersökt, utan blott förutsätter såsom gifvet. —

För den omedelbara estetiska uppfattningen (den föreställning, som endast räknar med ledens formförhållanden) är objektets qvantitet utan betydelse; den blir först af värde för de hos åskådaren uppväckta estetiska skenkänslorna, som i en intresselös känsloföljd afspegla de reala känslor, hvilka hos den praktiskt intresserade väckas genom föremålets absoluta qvantitet (s. 262 f.). Genom dessa känslor öfvervinnes det fula, som från det slägtmessigas synpunkt ligger i det öfver- och undermåliga. Det förra synes genom sin öfvermakt hotande, väcker fruktan, fasa, ångest, benägenhet till flykt och verkar sålunda depression hos åskådaren; det senare väcker, genom sin afpassning till omgifningens lefnadsbetingelser och sitt tillmöteskommande mot dess sociala behof, medkänsla, nedlåtande, ädelmod och verkar derför eleverande. Det förra är *det upphöjda*, der sjelfkänslans depression, som betecknar första momentet af den estetiska uppfattningen deraf, icke behöfver väckas af ett omedelbart hotande objekt, utan äfven kan åvägabringas genom blott vid jemförelse uppkommen kontrast med subjektets egen kraft. Omedelbart väckes således af det imponerande, som verkar estetiskt

[1]) Någon gång framskymtar likväl här ett erkännande af att det lägre formalsköna kan uppgå i det högre karakteristiskt sköna, och att särskildt det till innehållet fula inom vissa områden, t. ex. det passivt ändamålsvidriga, i mycket ringa grad kan blifva estetiskt berättigadt (jfr. s. 231).

— det kan äfven vara oestetiskt fult eller oskönt —, och som derför blir sublimt, en reaktiv olustkänsla, ehuru denna vid hänförandet på ett orealt sken blir dämpad. Hvad som orsakar den vid det estetiska förhållandet nödvändiga lusten, äro de sympatiska skenkänslor, som med den omedelbara olusten kunna sammanknytas (mellan reala reaktiva och reala sympatiska känslor kan en dylik förbindelse icke ega rum); om föremålet är positivt estetiskt, förgäter nemligen åskådaren sig sjelf och försätter sig med de hos honom uppväckta (estetiska sken-)känslorna i objektet, hvarigenom han estetiskt häfves öfver sin reala kraftnivå och njuter af en kraft, som endast momentant förnimmes såsom hans egen ("skenkraft"). Så inträder det andra momentet i uppfattningen af det sublima, som nu blir det imposant sköna, i det att sjelfkänslans (skenbara) depression aftager i styrka och så småningom, men slutligen helt och hållet ersättes af en dess (skenbara) förhöjning, hvilken frambringar estetisk lust. — Det undermåliga eller "undermäktiga" åter verkar omedelbart en sådan lust och blir *behagligt*, för så vidt det icke blott i sin kraftlöshet väcker medlidande, som står i nära förbindelse med föraktet, utan ock vinner genom sin älskvärdhet, som utvisar, att äfven det vanmäktiga har ett visst värde. För den skull fordras formal skönhet i vida högre grad vid det behagliga än vid det upphöjda; med denna formala skönhet förbinder sig också rörelsens gratie, i det att benbyggnad och muskelsystem hos det undermåliga tillåta större lätthet och böjlighet[1]). På det individuellas stadium tillkommer det själsliga behaget[2]), karakterens och gemüthets älskvärdhet, som beredvilligt afpassar och underordnar den egna viljan samt visar offervillig tillgifvenhet och glad tacksamhet mot en starkare beskyddande, och som förnämligast framträder i det fysionomiskt-mimiska uttrycket; härigenom kan dels den drömmande melankolien, dels skalkaktigheten uppgå såsom moment i behaget, hvilket städse är en ovilkorlig yttring af älskvärdheten och derför naivt — allt naivt är mer eller mindre behagligt —, hvarföre det icke får slå öfver i affektation och koketteri. Behaget framträder egentligen i de organiska varelsernas yngre stadier samt hos det feminina

[1]) "Das Untermässige . . . ist nicht mehr bloss niedlich, sondern schon zierlich zu nennen" (s. 269).

[2]) Det själsliga behaget förutsätter väl inom sina högre grader "en skön själ", hvarom ofvan talats; men Hartmann vill icke definiera behaget såsom den sköna själens företeelse, enär derigenom den passiva betingelsen sättes såsom den aktiva orsaken. — Höjdpunkten af det själsliga behaget är "huldsaligheten" eller enheten af den på andra rigtade huldheten och den i sig hvilande saligheten.

könet, som just derför kallas "det täcka". Äfven liflösa objekt kunna blifva behagliga, då de visa eftergifvenhet och böjlighet; härvid indragas dock i vidsträckt mått själsliga egenskaper. Åskådaren njuter sympatiskt af det behagligas inre fridfulla och saliga glädtighet, dess älskvärdhet, som uppväger bristen på kraft att kunna göra sig omedelbart gällande; men bredvid denna medkänsla finnes hos honom alltjemt den reaktiva känslan af ädelmodigt beskydd åt svagheten, och dessa båda konstituera lusten vid det behagliga.

Då det upphöjda hör till det allvarligas rike, det behagliga till det glädtigas, blifva de motsatta begrepp — i qvantitativt hänseende äro de ju också motsatta —, och Hartmann ansluter sig derför till (Hegels och) Rosenkranz' åsigt, att "das Anmuthige" är det sublimas motsats, en åsigt, som äfven Schasler förfäktar, särskildt gent emot Vischer, hvilken, såsom bekant, efter Jean Paul sätter det komiska såsom det upphöjdas estetiska motsats [1]).

---

[1]) Se Schaslers Krit. Gesch. der Aesth. s. 1069 ff. Vischers åsigt delas äfven af M. J. Monrad a. a. s. 62 ff. Hartmann, som i sin första del s. 379—411 kritiskt behandlar de historiskt framträdande åsigterna om det upphöjda och dess motsats, polemiserar äfven mot Vischers åsigt, att det förra betecknar ideens växande öfver bilden (hos Monrad formen; — jfr om Vischers uppfattning af det sublima och det tragiska såsom dettas underart G. Ljunggren: "Framställning af de förnämsta Esthetiska Systemerna" II. (1860) s. 92 noten). Skall det sublima vara en fullkomlig estetisk kategori, säger H., så måste deri såsom i allt skönt innehåll och form täcka hvarandra; endast derigenom kan det fula i och af det estetiskt värdefulla sublima upptagas och öfvervinnas (II: 288). Äfven den af Hartmann förbisedde Eckardt, som i fråga om det fulas estetiska betydelse står på Rosenkranz' grund, anser, att det behagliga är det skönas motsats; men han tyckes dock dela Vischers nyss angifna åsigt och säger, att "det behagligas förtrollning ligger i formen, det upphöjdas i ideen" (se "Theismen såsom esthetikens grund" öfvers. 1869 s. 104 ff.). I sin ofvannämda första del kritiserar Hartmann slående Kants subjektivistiska uppfattning af det sublima, hans motsättande af det sköna och det upphöjda samt hans indelning af detta i matematiskt och dynamiskt (i verkligheten är allt upphöjdt dynamiskt och refererar sig ingalunda blott till subjektets kunskapsförmåga); i dessa fall delas H:ns åsigter af Wilkens, som (a. a. s. 200) påpekar, att det upphöjda icke är mera subjektivt än det sköna, och (s. 194 f.) att det både i tidens och rummets sublima är kraften, som vi värdera (detta gäller äfven mot Vischer). Att såsom Ast och efter honom Schopenhauer upptaga "das Reizende" som det sublimas motsats, klandrar H. äfven här i II. delen (s. 273 f.), och han påvisar, att detta begrepp, som utmärker ett alltför innerligt förhållande till realiteten för att det skulle kunna vara en estetisk kategori, blott betecknar, att en energisk reaktiv känsla af något slag utlöses, och att derför både det upphöjda och det behagliga delvis — men också endast delvis — falla under det samma. Detta gäller äfven om "det rörande", som icke blott kan förbindas med det behagliga, utan ock med det upphöjda. I bd. I. s. 409 f. bemöter H. jemväl (Schillers och) Schaslers åsigt, att det behagliga företrädesvis är en rörelsens skönhet (jfr. äfven Spencers omnämda uppsats "Behaget"), och Schaslers derur härflytande bestämning af det upphöjda såsom en hvilans skön-

Sedan Hartmann (s. 275 f.) anmärkt, att man äfven kan fatta det upphöjda i inskränkt, eminent betydelse såsom betecknande den omätbara öfverlägsenheten, hvilken många författare anse vara det egentligen upphöjda (de förvexla den vanligen med oändligheten, hvilken endast existerar för reflexionen), men som dock icke kan hafva någon estetisk motsats, enär det omätligt "undermäktiga" icke kan blifva föremål för estetisk uppfattning; undersöker han, huru det upphöjda och det behagliga uppenbara sig på de olika konkretionsstadierna. Bemängdt med sinligt angenäma element blir det upphöjda "präktigt"; på det matematiskas område kan man endast oegentligt tala om ett upphöjdt, och den matematiska extensionen är derför ingen underart af detta, men väl ett vigtigt symptom på den dynamiska öfverlägsenheten; kraften i det dynamiskt upphöjda, hvilken i naturen endast finnes hos det oorganiska, behöfver icke vara aktuell, utan är t. o. m. mera imponerande såsom potentiell, enär man då svårare kan bestämma dess storlek. Det behagliga kan deremot på det dynamiska området endast finnas med tillhjelp af lån från det lefvande sköna, men finnes på den passiva ändamålsenlighetens stadium öfverallt och framträder på det lefvandes stadium sjelfständigt såsom rörelsegratie. På detta senare blir det upphöjda "atletiskt"; till det slägtmessigt upphöjda höra också den mytologiska folkfantasiens imposanta species (drakar, jättar o. a.), hvilkas föreställda kraft hvarken kan iakttagas eller mätas, och hvilka sakna verklig individualitet och derför blott tjena till symbolisk omramning för det konkretsköna, liksom ock "ödet", som sväfver på gränsen mellan det naturligt och det andligt upphöjda och endast genom förmedling af det personligt individuella kan upptagas i det estetiska skenet [1]). Om det osynliga spöklika icke uppfattas såsom något öfvermäktigt, utan såsom en lurande list, blir det vidrigt; deremot kunna andra folkfantasiens skapelser blifva behagliga, nemligen de, som föreställas såsom förtroliga och vänligt sinnade mot menniskorna (elfvor, blomsterandar o. a.). På det individuellas stadium nå både det upphöjda och det

het; tvärtom beror detta, säger H., lika mycket som det behagliga på den potentiella rörelsen.

[1]) Ödesföreställningen utvecklas till begreppet af den teleologiska försynen; men detta kan enligt Hartmann icke blifva omedelbart estetiskt, derför att det är rent andligt, öfversinligt och opersonligt. Försöker man att personifiera det samma, så återfaller det i det spöklika mellanstadiet mellan det naturligt och andligt upphöjda och får då på ett eller annat sätt en polyteistisk pregel; såsom exempel härpå upptager H. naturligtvis (s. 283) den kristna treenigheten, som han sålunda vill räkna till det spöklika!

behagliga, såsom andligt och själsligt upphöjdt [1]) och behagligt, sin högsta utveckling: det förra utmärker för det mikrokosmiskt individuella en sjelfupphäfvelse gent emot andra led i makrokosmen, det senare ett förhållande af korrelation och ömsesidigt understöd; ensidigheten i hvart af dessa förhållanden utjemnas emellertid, då behagliga och upphöjda individer förenas och uppgå i en individualitet af högre ordning (familj, korporation, stat o. s. v.).

Det omedelbara framträdandet af medvetandet om den egna upphöjdheten är "värdigheten". Såsom Schiller ådagalagt, är denna motsatt behaget; och den är det icke blott derföre att det upphöjda ingår i den samma, utan ock emedan den i motsats mot behaget tillhör den medvetna subjektivitetens sfer. Minst säker är den värdighet, som beror på rangskalan i samhället, mera den, som hvilar på intellektuell eller moralisk öfverlägsenhet. Är värdigheten inbillad, kan den lätt bli komisk; är den affekterad, då dess bärare icke sjelf tror på den samma, blir den vidrig.

Det upphöjda kan, så vidt det icke tages i eminent betydelse, förenas med det behagliga hos samma individ. Detta gäller i mindre grad om det fysiskt upphöjda och det gratiösa i rörelser; deremot nås höjdpunkten af denna förening (om det nemligen icke är fråga om en konflikt, då den ingår i de högre modifikationerna, hvarom nedan), när det sedligt-religiösa sinnelagets upphöjdhet förbinder sig med det själsliga behag, som hvilar i gemüthets och karakterens möjligast innerliga och på sedliga känslor sig baserande älskvärdhet (jfr ofvan s. 30 f.) I detta fall kan äfven värdigheten förenas med behaget, hvilket annars svårligen låter sig göra på grund deraf att den förra är medveten, det senare naivt och omedelbart.

Indifferenspunkten, från hvilken å ena sidan det upphöjda och å den andra det behagliga utgår, är *det enkelt eller rent sköna*, hvilket liksom hela denna process är konfliktfritt, ehuru det i likhet med de nämda modifikationerna, särskildt det upphöjda, fördjupas i karakteristiskt hänseende genom och efter en rad af konflikter. Hvad som i de föregående afdelningarna i allmän-

[1]) Hufvudvigten vid det upphöjda, om hvilket äfven läran om det sköna såsom ett mysterium och om dess aningsfullt omedvetna perception gäller, ligger äfven hos en sedlig vilja i det imposanta; aktningen, som denna vilja väcker, är icke specifik för den upphöjda skönheten. Det upphöjda i det tragiska förklarar H. deraf att den "Verneinungswille", som detta skall uppenbara, är starkare än viljan till lifvet, den allra starkaste driften. Enligt min åsigt ligger i den tragiska tillintetgörelsen af egenviljan en ännu högre, ännu mera upphöjd "Lebensbejahung".

het sagts om det sköna, gäller detta enkelt sköna, som är före och oberoende af hvarje modifikation, och hvilket derför dels betecknar objektets slägtmessiga normalitet, dels dess öfverensstämmelse det estetiska subjektets normala mäktighet. Detta sköna, som enligt Hartmann icke är det samma som det högsta sköna, träffas mest på de lägre o: abstraktare stadierna, som omfatta det relativt formalsköna, under det att det skönas modifikationer egentligen ega sin betydelse inom det individuellas område. Gent emot de konfliktlösa bland dessa kan man dock icke positivt begränsa det samma; det synes derför i jemförelse med en vida öfverlägsen makt behagligt, i jemförelse med en vida ringare upphöjdt. Dock kan man anmärka, att vid det enkelt sköna objektet vanligen får gälla i sin objektiva bestämdhet utan afsigtlig inblandning af subjektiva synpunkter, då deremot vid de nämda modifikationerna, ehuru de till begreppet äro fasta estetiska kategorier, subjektet uttryckligen gör sig sjelf till måttstock för bedömande af objektets värde och gränsen för deras användning således är beroende på det samma, hvarföre de kunna sägas ega en stegrad subjektivitet. —

I det upphöjda och det behagliga är skönheten endast tillfälligtvis konfliktlös; det, som har till sitt väsen att utesluta konflikten, är det *idylliska.* Det har sitt estetiska berättigande dels och hufvudsakligast i tillståndsbilder, hvilka uttrycka en fridfull, harmonisk stämning, som är fri från häftiga behof och lidelser, men eger en öfvervägande sinlig basis, och i hvilka det behagliga har ett beqvämt spelrum, ehuru det är af en tam natur, enär det saknar motsatsen till det upphöjda; dels ock i handlingsbilder och större diktverk, der det (idylliska) antingen bildar episodiska hvilopunkter eller ock utgör den bakgrund, mot hvilken diktarens subjektiva humor utvecklar sig. Gerna träder det i förbindelse med det känslosamma och det gemüthliga och går då lätt öfver i det rörande.

Innan Hartmann behandlar denna hufvudmodifikation af det sköna, redogör han för några mera oegentliga eller underordnade arter deraf, som med den samma äro beslägtade. Dessa bero alla liksom de följande modifikationerna på konflikt. Konflikter, som äro nödvändiga för verldsprocessen, möta oss öfverallt, men särdeles på det individuellas stadium. Den lösta konflikten är såsom logisk skön och betecknar en högre skönhet än de konfliktlösa modifikationerna, enär det logiska i process är mera mikrokosmiskt än det logiska i hvilande tillstånd. I det sköna måste konflikten både vara yttre och inre. På den senare ensam tyckas väl de s. k. subjektiva konsterna bero, men äfven der fordras

en yttre konflikt, som afspeglar sig i den inre. Den yttre ensam är estetiskt underordnad, derför att den icke gifver inblick i det individuella och lemnar åskådaren kall; men om man i denna konflikt bortser från bristen på verklig lösning och blott fäster sig vid den deri framstälda händelsen, så kan den såsom gifvande upphof till *det spektakulösa* få en viss estetisk betydelse t. ex. i den moderna baletten och i det dekorativa väggmåleriet, hvaremot den i poesien, der det närmast gäller att skildra det inre själslifvet, är föga berättigad. Om denna kalla yttre konflikt har till följd sin bärares förintelse, reagerar känslan emot detta "mordiösa", men icke derför att den intresseras af den ifrågavarande individen, utan emedan hvarje förstörelse af lifsändamålet är ful ur den organiska skönhetens synpunkt; det spektakulösa blir då *ett kallt eller abstrakt gräsligt.* Den härvid väckta estetiska känslan är en pervers lust vid det fula, hvars reala, dermed i vexelverkan stående motsvarighet är "die Grausamkeitswohllust".

Om förloppet af den yttre konflikten reflekterar sig i den handlandes föreställning, men ännu icke i hans känsla, och tyngdpunkten således icke hvilar på handlingens af karakteren betingade mål, utan på viljans genomförande och öfvervinnandet af hindren genom förståndets verksamhet, klokhet och list, i användandet af små, till utseendet ovigtiga medel, hvilket förråder egoism och ofta karakterslöshet (intrig), så kallar man detta mellanstadium *det intriganta.* Renast framträder detta i förbindelsen af poesi och mimik (intrigstycket), och det kan få ett positivt estetiskt värde, om det, utan att göra intrång på det tragiska, tjenar till att uppenbara andens förmåga att begagna de verksammaste medel, att uppenbara själsnärvaron och beräkningen. När de yttre konflikterna vid det intriganta, långt ifrån att vara allvarliga och farliga, blott gifva anledning till förståndets glädtiga spel, som visar en andlig öfverlägsenhet, och denna munterhet, som karaktererna ådagalägga i handlingen, och som är beslägtad med det idylliska utan att ega dess sentimentalitet, under handlingens fortgång stegras, öfvergår det intriganta till *det lustiga* [1]) och står deri på sin estetiska höjdpunkt (lustspelet), i det att till sympatien med den på grund af intellektuell öfverlägsenhet höjda sjelfkänslan tillkommer en estetisk sympati med de handlande personernas hjertliga glädtighet. Det lustiga eger icke samma djup som

[1]) Denna estetiska kategori sammanfaller ungefärligen med hvad förf. i "Det Carolinska tidehvarfvets komiska diktning" betecknat såsom "det idylliskt lekande", hvilket utgör ett förstadium till det komiska.

det komiska, men kan med fördel upptagas i det samma, enär det liksom detta söker lösa konflikten med intellektuella medel; så begagnar dialogen i lustspelet gerna qvickhetens komik, intrigen öfvergår i situationskomik och figurerna utveckla karakterskomik.

Blir slutligen konflikten en verkligt inre och afspeglar sig i åskådarens känsla, så uppstår *det rörande*, hvarmed i vidsträckt mening förstås allt, som utlöser veka, milda, smekande känslor, i inskränkt mening åter hvad som frambringar en försonande lösning derigenom att dessa oegennyttiga känslor taga öfverhand öfver de till konflikt drifvande magterna. Den högsta form häraf uppkommer, då karakteren är upphöjd och t. o. m. visar en pregel af höghet och stränghet samt sträfvar emot de veka känslorna, men slutligen af de samma öfverväldigas; denna försoning af allvarliga konflikter blir tillika det rörande sköna i eminent mening, hvilket också kan inträda, då objektet röjer själsligt behag och karakterens och gemüthets älskvärdhet utvecklar sina verkningar i den rörande lösningen. Besegras aflekterna och lidelserna af det rörande behaget, blir detta medelbart ett upphöjdt, och så kan i det rörandes immanenta lösning, som renast framstår i "försoningsepos" och "försoningsdrama" (det allvarliga skådespelet), de båda motsatta konfliktfria modifikationerna förenas (jfr ofvan s. 31). Om de framställda personerna deremot på grund af sjuklig sentimentalitet i öfverdrifven grad patologiskt reagera på den försonliga lösningen af relativt obetydliga konflikter, öfvergår det rörande till *det gråtmilda* ("das Rührselige"), hvilket är drägligast, när det lutar åt det idylliska och opererar med sunda naturer, men blir onjutbart, när omdömet om tingens praktiska värde aflägsnar sig från det naturliga och dertill det sedliga omdömet förvirras, då det svaga och karakterslösa slutligen leder till gemenhet. I detta fall blir det gråtmilda, som under falsk förespegling af en lösning egentligen lemnar konflikten olöst, den fula motsatsen till det rörande sköna. Liksom det gråtmilda förutsätter en hyperestesi (öfverdrifven mottaglighet) för smältande effekter, förutsätter *det patetiska* en hyperestesi för heroiska, för så vidt det, när tillräcklig orsak fattas, vill väcka andra känslor än det gör såsom blott imponerande; i denna mening tages det patetiska vanligen numera — sedan det liksom det sentimentala förlorat den betydelse det egde på Schillers tid — såsom någonting konstladt, betecknande komediantisk öfverdrift, teatereffekt.

Det rörande kan komma i förbindelse med det tragiska, så vida konflikten är af en allvarlig och djupgående natur; men i det förra är konfliktens allvar

blott medel, i det tragiska sjelfändamål, och det förra kan aldrig, utan att blifva fult, i tragedier och tragiska noveller ersätta det senare — huru mycket än ett enerveradt slägte älskar "das Rührstück" —, enär då de veka känslorna emot sakläget och karakterernas beskaffenhet framställas besegra de motsträfvande affekterna och lidelserna, och en immanent d. v. s. en inom gränserna för den oss bekanta företeelseverlden sig fullbordande lösning gifves i st. f. en transcendent, öfversinlig, hvilken är nödvändig för en här på jorden oförsonlig, tragisk konflikt [1]). Är hvarken den ena eller andra lösningen möjlig, i det att en relativt berättigad sträfvan slutligen misslyckas i ernåendet af sitt lifligt omfattade mål, utan att hafva kraft att för sig uppställa ett nytt, och icke heller individen går under, så uppstår *det sorgliga* ("das Traurige"), som består i en "Versumpfung des inneren Konflikts" och betecknar lefnadslustens djupaste depression. Lifvet blir sorgligt, då den misslyckade sträfvan lefver qvar såsom en undertryckt, obestämd längtan; men döden är ej i sig sorglig, utan blir det först för en åskådare, som finner den genom döden förorsakade förlusten oersättlig eller i känslan af den äfven honom förestående döden missströstar om genomförandet af hvad som ligger honom om hjertat. Det sorgliga är på de konflikthaltiga modifikationernas område det egentligen fula, och konsten har intet berättigande att upptaga det samma, enär den ju icke har till uppgift att undervisa om verklighetens beskaffenhet — allraminst med det fula såsom medel —, utan att framställa det sköna. Mest förkastlig blir den konst, som arbetar med sådana oestetiska tendenser, hvilka äro teoretiskt origtiga, och t. ex. vill göra propaganda för en ofilosofisk qvietistisk pessimism eller en extrem miserabilism [2]).

---

[1]) Jfr Hartmanns uppsats "Das Problem des Tragischen", intagen i Ges. Studien u. Aufsätze, s. 276 ff.

[2]) Den teoretiskt berättigade pessimismen, säger H. här (s. 318), betecknar icke det sorgliga, utan det tragiska, icke den djupaste depression, utan den högsta elevation, icke verldssmärtan, utan den dådfulla, befriande verldsöfvervinnelsen. Detta slags pessimism skall naturligtvis vara H:ns egen lära. Andra förf:e hafva tillräckligt ådagalagt, huru föga filosofiskt hållbar äfven den är; här vill jag blott påpeka, att konsten blir lika oberättigadt tendentiös, vare sig den predikar den ena eller andra sortens pessimism, och H:ns estetik får, såsom jag visat, just denna tendentiösa pregel, oaktadt han icke blott i ofvan anförda utveckling, utan ock i sin grundläggande undersökning vill hålla estetikens område fritt från "utomestetiska" synpunkter.

Som emellertid en öfvervägande sorglig stämning i sin tröstlöshet icke för beständigt kan fortvara och de öfriga intressena så småningom få makt öfver sinnet, som således icke blott resignerar, utan känner jemvigt vid förhoppningen om sitt nya lefnadsmål; så öfvergår det sorgliga till *det vemodiga*, i hvilket erinringen om sorgen ännu lefver qvar såsom en estetisk skenkänsla, och der vi känna medlidande med vårt sorgliga tillstånd, men också erinra oss de detta föregående glädjefulla omständigheterna och med dessa känna medglädje. Lösningen af konflikten i det vemodiga, som lätt såsom en sympatisk skenkänsla inställer sig vid åskådandet af det sorgliga, är en blott ideal, subjektiv, i det man inser, att konfliktens betydelse, som sattes såsom oändlig, blott är ändlig. Härigenom mötes det elegiska med det tragiska, som också fattar intuitivt alla särskilda konflikters oväsendtlighet; men i det förra eger ännu icke den definitiva brytning rum med den fenomenala immanensens sfer, som kännetecknar det senare. Det elegiska kan således betecknas såsom en "längtan till det tragiska", men faller närmast under det rörande, hvilket är den immanenta lösningens hufvudform, som upptager både den inre och yttre konflikten. Det rörande och dess afarter kunna, liksom de konfliktlösa modifikationerna, oftare förekomma inom konsternas område än det komiska, tragiska och humoristiska, hvilka t. ex. inom musiken icke spela någon betydande rol.

Då det ologiska, som förorsakar konflikten, ställer sina egna konseqvenser fram för sinnet eller fantasien, inträffar en intuitiv "reductio ad absurdum"; kollisionen bör äfven här helst vara både yttre och inre, på det att både den åskådliga framställningen och det innerliga deltagandet må kunna utveckla sig. Den yttre konflikten bör vara den inres projektion och reflektera sig och sina följder i den ologiskt handlandes inre. Den inre konflikten består uti att individen tror sig förfara logiskt och dervid i verkligheten förfar ologiskt; den inre reflexen af det yttre misslyckandet afficierar honom smärtsamt, och åskådaren förnimmer dervid en sympatisk olust, som tyder på att intrycket är till innehållet fult. Men denna olust försvinner, om individens tanke- och kunskapsförmåga inses kunna hafva räckt till för att undvika misstaget; då synes misslyckandet icke oförtjent, och åskådaren fröjdar sig öfver den "sjelfrektifikation", som ligger i verldsförloppets inrättning. Till denna intellektuella objektiva lust, som blir den egentligen estetiska, kommer den subjektiva praktiska, som ligger i den reala känslan af egen öfverlägsenhet öfver den sig misstagande, hvilken känsla stegras, ju högre dennes intelligens i allmänhet är, men

som egentligen förefinnes vid den yttre naturföreteelsen, mindre vid en af konsten framställd bild. Det förlopp, genom hvilket såväl sympatien som olusten upphäfves, och i hvilket det lidande, hvarigenom den ologiskt handlande "göres klok", icke är af ingripande art [1]), är *det komiska* (s. 322 ff.). Gränsen, der detta börjar, är särdeles obestämd och beror på åskådarens bildningsgrad, samhällsställning och tillfälliga disposition. Finnas i den framställda bilden moment, som väcka medlidande, böra de försättas i ett tidligt, rumligt och föreställningsmessigt afstånd; hvarför man vid det komiska i ögonskenets konster gerna utesluter färgen och blott håller sig till antydande konturer. Då det komiska förutsätter en utvecklad intelligens hos föremålet, skulle det vara inskränkt till de högre slägtena och individerna; men äfven om det der har sitt egentliga område, kan det dock omfatta stadierna dernedanför, för så vidt åskådaren lånar det relativt intelligensfattiga en högre grad af intelligens; så att det, som af naturnödvändighet misslyckats, synes hafva gjort det af eget förvållande. Objektet måste i första ögonblicket synas handla förnuftigt, hvarvid likväl åskådaren har en känsla af att dess anspråk icke är berättigadt; det ligger i detta första moment af den komiska processen dels något spännande, en väntan på konfliktens upplösning, dels något obehagligt, enär åskådaren icke kan tydligt göra sig reda för sitt ovilkorliga misstroende. Denna känsla af misstro verkar såsom en choc, för hvilken man studsar, och som vanligen varar ett ögonblick, men i de rumliga konsterna sammanfaller med den följande processen. När derpå alogiciteten plötsligen genomskådas, i det objektet sjelf verkställer sin reductio ad absurdum, befinnes den misstroende känslan berättigad och irritationen försvinner. Dessa blandade känslor lemna — i det omedelbart med de förra sammanhängande tredje momentet — efter sig öfvervägande lust, när konflikten, likaledes plötsligt, förnimmes och njutes såsom löst; och nu stå ögonblickligen objektets påstådda förnuftighet och verkliga absurditet samt dessas logiska sammanhang och syntes tydligen fram för åskådaren. Denna blixtartade återblick (i erinringen) kan, äfven med afsigt, flera gånger efter hvarandra upprepas med tilltagande intensitet, till dess att vidare upprepning

[1]) Denna bestämmelse sammanfaller med Aristoteles' sats, att motsägelsen i det komiska skall vara smärtlös, en sats, som de flesta estetiker upptagit, och hvilken bl. a. utvecklats och kompletterats i G. Brandes' Aesthetiske Studier: "Modsigelsen i det Komiske". Hartmann betonar (s. 327), att denna bestämmelse icke afser lidandets litenhet såsom en positiv faktor hos det komiska, utan blott uteslutandet af det störande medlidandet såsom en negativ betingelse för dess subjektiva verkan.

icke befinnes vara lönande, enär intrycket derigenom förslöas. Denna raska oscillation mellan lust- och olustkänslan är en af förklaringsgrunderna till den kroppsliga företeelse, som åtföljer det komiska: skrattet [1]). Lösningens plötslighet är väl icke principielt egendomlig för det komiska, den förekommer ock i andra arter af konflikt; men det förra kan icke utdragas så på bredden som det rörande och tragiska, enär det sken af förnuftighet, som är dess vilkor, icke länge kan bevaras utan att reduceras ad absurdum. Det är derför man särskildt för den komiska lösningen begagnar ordet "pointe". Skall det komiska användas i utsträckt grad utan att trötta, sker det bäst genom att det inflätas i en handling af annan art (rörande eller tragisk); men dess verkan får icke med den senares verkan konfunderas, såvida den icke dermed kan sammansmälta till en högre form: det humoristiska. Blandas det spektakulösa med det komiska, blir det parodiskt; deremot kunna den intriganta och den lustiga handlingen tjena såsom inslag för komiken, enär intrigen väsendtligen liksom den senare går ut på intellektuell tillfredsställelse och rör sig om motståndarens förande bakom ljuset, hvilket lätt blir komiskt, och vidare det lustiga liksom det komiska står på det gladas botten, representerande dess känslomessiga stegring, och dess glädtiga grundstämning gerna mottager sitt intellektuella rättfärdigande af komiken. På grundvalen af denna mera varaktiga lustighet får det komiska ock större varaktighet (i "efterklingandet"), som icke kan tillkomma den i förbindelse med det intriganta. Under det att det senare öfverväger i lustspelet, öfverväger lustigheten i "possen", och man förlåter gerna den senare dess brist på följdrigtighet på grund af dess gemüthfulla uppsluppenhet; en skilnad är också, att i lustspelet det finkomiska företrädesvis gör sig gällande, i "possen" det grofkomiska ("das Derbkomische"). Detta senare, som uppstår, då det komiska undviker det behagliga och blir drastiskt, föredrager extrema former och rörel-

[1]) Att visa, huru det komiska uppväcker skratt, anser H. icke tillhöra estetiken, som undersöker, huru det estetiskt behagar, lika litet som att påvisa, huru gråten uppkommer vid det rörande. (Jfr om Jean Pauls och Grubbes åsigter härom F. v. Schéeles nämda afhandling s. 63.) H. hänskjuter denna undersökning till psykologien och citerar Ewald Hecker "Zur Physiologie des Lachens und des Komischen"; jfr ock en ännu pågående artikelserie i Phil. Mhfte "Zur Psychologie der Komik" af Th. Lipps. Väl böra, säger H., fysiologi och estetik härvid räcka hvarandra händerna; men de skilda problemen få icke förblandas, såsom Kant (och den honom i många afseenden liknande Spencer) gjort. Estetiken har blott att för fysiologien konstatera föreställningens och känslans oscillatoriska rörelse, hvilken redan påpekats af Jean Paul, ehuru såväl denne som de på hans utveckling byggande efterföljarne icke fullständigt och noggrant bestämt de motsatsens led, mellan hvilka föreställningen oscillerar.

ser, det groteska, karrikerade, bizarra, klumpiga och närmar sig derför det burleska, dess ordqvickheter blifva gerna plumpa, dess verkan grof, men också kraftig. Det finkomiska åter undviker dessa ytterligheter och förenar sig med det behagliga, särdeles med den kroppsliga gratien; härigenom inskränkes visserligen dess verkningskrets, men det kan i ersättning derför begagna mera andliga uttrycksmedel [1]).

Ser man på verldsförloppet i det hela, märker man, säger Hartmann, att hvarje led i större eller mindre grad sträfvar för sig i tron att denna sträfvan åsyftar dess egna ändamål; denna förmenta sjelfständighet i afseende på ändamålen föres genom verldsloppets gång ad absurdum. Häri ligger det komiskas mikrokosmiska karakter: verldskomiken. I utvecklingen af denna går dock Hartmann för långt och begagnar, såsom förut är antydt, det komiska för att i estetiken insmuggla sin pessimistiska verldsåskådning. Han säger nemligen, att, då hvarje led måste arbeta för en högre enhet ända till den högsta, är individens ändamål af intet värde ("ganz eitel" s. 338 ff.); allt ändligt förtäres i den makrokosmiska teleologiens tjenst. Men äfven denna är enligt Hartmann hemfallen under den komiska sjelfförintelsens process, enär dess resultat endast är negativt och verldsprocessens mål just är att "för viljan ad oculos demonstrera viljandets ändamålslöshet" d. v. s. att "så drastiskt som möjligt föra henne genom henne sjelf ovilkorligen ad absurdum". Denna komik blir oändlig, enär det är "det allvisa absoluta, som har begått den oändliga dumheten att inlåta sig på viljandet" (s. 339). Och då man hos denna allvishet naturligen förutsätter möjligheten af att icke hafva begått denna dumhet och således lånar det omedvetna medvetenhet, blir, säger Hartmann, öfverensstämmelsen med det komiskas begrepp fullständig. Verldsprocessens komik visar det logiskas negativa triumf i sin renhet och fullständighet: upphäfvandet af den ologiska viljan och den aktuella logiska ideen; och häraf kan man sluta, menar Hartmann, att någon ideens positiva rest icke ingår i det komiskas väsende, äfven om den för det mikrokosmiskt komiska är nödvändig såsom "utomkomiskt komplement". Den logi-

[1]) Härigenom höjer sig, säger Hartmann, det finkomiska upp i gemüthslifvets sfer och stegras då lätt till det humoristiska, hvilket icke heller ligger fjerran från det grofkomiska i dess högre former, der det framställer det fritt öfver realiteten sväfvande (uppsluppna) gemüthets suveräna glädtighet. Då det komiska således i sina högsta former pekar hän mot det humoristiska, kan man häri se en psykologisk förklaring af det alltmer öfliga, ehuru visserligen origtiga, språkbruket af "humoristisk" i stället för komisk.

ska lösningen af det komiska är väl inomverldslig, immanent, men tillika en transcendent såsom vid det tragiska, enär den är "en afbild i smått och en typisk anticipation af den makrokosmiska konfliktens komiska lösning" (s. 342) och visar öfver från den fenomenala immanensens sfer, såsom sjelf hemfallen åt den komiska sjelfförintelsen, till den metafysiskt-transcendenta. Härigenom står det komiska öfver sedlighetens "ändliga och inskränkta relativitet" [1]); det är i allmänhet ett långt vidsträcktare begrepp än det sedliga och sammanfaller endast dermed i det enstaka fall, att hvad som sinligt åskådligt reducerar sig ad absurdum är ett ondt i moralisk mening.

Hartmanns åsigt om det "makrokosmiskt" komiska, af hvilket det mikrokosmiska endast är en afbild, är efter hans egen terminologi abstrakt-idealistisk och skulle således drabbas af samma kritik, som han egnat denna ståndpunkt (jfr ofvan s. 6 f.). Hans uppfattning af verldskomiken, som sammanhänger med hans pessimistiska verldsåskådning och faller med densamma, lider dessutom af flera inre motsägelser och oegentligheter. Äfven om man antoge Hartmanns pessimism och ansåge, att verldsprocessen fullständigt faller under det komiska af det skälet, att åt det absoluta omedvetna, som deri utvecklar sig, lånas medvetenhet, — hvar funnes väl vid detta makrokosmiskt komiska den åskådare, som kunde "låna" det absoluta medvetenhet? Och inför ett dylikt skådespel, som verldens så småningom skeende återgång till det absolut omedvetna, i hvilket alla individer försvinna, skulle ingen förnuftig åskådare (d. v. s. menniska, ty det sköna finnes ju endast för medvetandet) kunna förhålla sig blott förståndsmessig; konflikten blir ju der af ingripande betydelse, motsägelsen således alls icke smärtlös: långt ifrån en estetisk lust blefve den här nödvändigt sig påträngande känslan en real olust, som icke en gång skulle kunna upptagas i det estetiska fantasiskenet. Såsom komisk kan denna process således aldrig, icke ens "öfvergående", uppfattas. För öfrigt kan man ur ett väsende, en absolut ande, som i sin utveckling synes "så oändligt dum just emedan han är

[1]) H. glömmer här, att det sköna och således också det komiska, för att kunna räknas till det värdefulla i lifvet, just ur "mikrokosmisk" synpunkt icke får bryta mot sedligheten i högre mening, hvilken visserligen står öfver anständigheten, liksom öfver seder och bruk, och som i grunden sammanfaller med hvad H. med ett vilseledande och olämpligt uttryck kallar "das Übersittliche" (jfr ofvan s. 31). — Hvad för öfrigt komikens universella betydelse angår, så har den af flere estetiker förut blifvit påpekad, se t. ex. "Lotzes Aesthetik von Fritz Koegel" s. 95. Brandes betonar också i den nämnda uppsatsen — alldeles i H:ns rigtning — att komiken i sista hand "mikrokosmiskt afspeglar den stora verldsmotsägelsen".

så oändligt vis" (s. 339), hvarken förklara den reala [1]) eller skönhetens verld, ett omdöme, som man vid Hartmanns behandling af det tragiska och humoristiska ytterligare skall finna bekräftadt. Är verldsprocessens mål, "den makrokosmiska teleologien", endast negativt, då försvinner inför det samma icke blott sedligheten, utan ock skönheten. Att denna senare baserar sig på individualiteten, har Hartmann sjelf i sin konkretionslära starkt framhållit; men individens sjelfändamål är ju "ganz eitel"! Här se vi åter, huru Hartmanns pessimism kommer i strid med hans bättre estetiska impulser. Hvad han här vid fråga om individualitetens betydelse borde hafva lärt af Hegel, från hvilken han annars har hemtat så mycket och hvilken han i sin dialektiska sträfvan allt mera närmar sig, är satsen om de lägre momentens uppbevarande i de högre och högsta, såsom ofvan framhållits. Hartmann kan icke tänka sig annat än individualitetens förintelse i det absoluta, och denna falska metafysiska förutsättning är högst menlig för estetiken. Skall det sköna hafva någon "transcendent" betydelse, så är det just på grund deraf att individualiteten icke blott har ett ändligt värde, utan ock ett oändligt. Är således Hartmanns lära om verldskomiken ohållbar, så har också hans slutsats derifrån om det utomkomiska komplementet ingen giltighet, hvilken slutsats innebar att den "positiva resten af ideen" icke såsom sådan är väsendtlig. Det utomkomiska komplementet betecknar just det logiska, positivt ideella, som förer det ologiska ad absurdum; och detta är nödvändigt för — enär det just är verkande i — den komiska processen, hvadan det icke bör betecknas såsom "utomkomiskt". Snarare är det i sista hand hvad Hartmann sedan omtalar såsom producenten af det komiska.

Efter sin redogörelse för det komiskas mikrokosmiska betydelse behandlar Hartmann frågan om dess indelning. Härvid åtskiljer han först det fria konstkomiska, som förutsätter genomgången genom ett konstnärsmedvetande, från det naturkomiska i vidsträckt mening, hvilket dels kommer omedvetet till stånd och då utgör det naturkomiska i inskränkt mening, som hör till det objektivt komiskas art [2]), dels är afsigtligt och bildar det ofria konstkomiska, som är subjektivt och använder den egna personliga realiteten såsom bärare af det ko-

---

[1]) Rörande ohållbarheten af Hartmanns verldsförklaring se t. ex. "En blick på den nuvarande filosofien i Tyskland" af J. J. Borelius s. 21 ff.

[2]) "Det löjliga" ("das Lächerliche") är enl. H:n icke ett lämpligt namn på det naturkomiska, enär det härledes blott från en åtföljande kroppslig företeelse (löjet, skrattet), samt derför att dels allt komiskt kan synas löjligt, dels mycket utom det komiska kan väcka löje (kittling m. m.).

miska. Mellan dessa senare båda underafdelningar ligger en annan, som man med dess mest bekanta representant kallar qvickheten, och hvilken med det omedvetet naturkomiska har det gemensamt, att det gifna objektet upptäckes såsom komiskt utan någon modifikation af dess qvalitet, och med det ofria konstkomiska det, att det först åvägabringas genom ett subjekts medvetna verksamhet, en verksamhet, som går ut på att rycka en gifven realitet i komisk belysning genom upptäckande af annars oanmärkta egenskaper, drag och förhållanden. Rent logiskt hör qvickheten till den subjektiva arten af det komiska, men den brukar skiljas derifrån, enär den såsom koordinerad med det objektivt naturkomiska plägar användas i den medvetet komiska sjelfframställningen. Dessa trenne underarter upprepas i det fria konstkomiska, hvilket således dels är objektivt komiskt, dels faller under qvickheten, dels slutligen under den medvetet komiska sjelfframställningen. — Vid det omedvetet komiska, som hvilar på motsägelsen mellan en persons anspråk och hans verkliga beskaffenhet, och hvars kärnpunkt är handlingen, utvecklar Hartmann "det komiska i den yttre företeelsen", som egentligen beror på en idéassociation (således något subjektivt), nemligen föreställningen om de komiska förvecklingar, i hvilka föremålen skulle råka, om de framträdde i handling; vidare "karakterskomiken", på hvilket det fysionomiska uttrycket antyder, men som egentligen framträder i de yttre komiska handlingar, hvilka på karakteren hänföras; samt slutligen "situationskomiken", hvilken innesluter flera komiska handlingar, som mera tillfälligtvis reduceras ad absurdum, och hvilken betecknar det sista momentet i det komiskas process, då det utklingar (jfr uttrycket "tablå!"). Såväl karaktersom situationskomiken förmedlas vanligen af språket, hvilket äfven i dialekter, egendomligt uttal o. d. kan hänföras till den yttre företeelsens komik; ordlekar kunna också frambringas omedvetet, men vanligen dock afsigtligt och höra då till qvickhetens område. Denna, i hvilken producenten af det komiska och det komiska objektet falla utom hvarandra, hvilar på upptäckten af en öfverensstämmelse eller likhet mellan led, som böra vara så aflägsnade från hvarandra som möjligt, och måste, utan att tjena utomestetiska ändamål, vara slående och träffande d. v. s. råka objektets kärna; i annat fall blir den en tom "Formwitz" (hvilken väl bör skiljas från den språkliga qvickheten, s. 358 f.) och faller då utom det komiskas och således utom estetikens område. Samma afsigt och resultat som qvickheten: det medvetet komiska blottställandet af det ologiska i ett objekt, men andra medel för dettas förverkligande ega ironien, karrikatyren,

travestien och parodien, (den lätt oestetiska) satiren samt putsmakeriet ("der thätliche Scherz"), hvilket senare kan öfvergå i den komiska intrigen. I den medvetet komiska sjelfframställningen sammanfalla åter objektet och producenten; denne, för hvilken låtsad narraktighet är hufvudsaken, och som derför kan beteknas såsom "konstnarr", är antingen en person med ringa uppskattning af sitt eget värde, hvarför han ofta blir cynisk, eller eger han en orubblig sjelfkänsla; ju högre han likväl (etiskt) står, desto mera genomtränges han af gemüthets och känslans värme, och blir då lätt humorist.

Dessa arter af den vid en realitet bundna komiken kunna alla uppgå i det fria konstkomiska, ehuru icke lika i alla konster. Det komiska i allmänhet kan endast indirekt och i ringa mån ingå i musiken, något mera i de bildande konsterna och mest i förbindelsen af diktkonst och mimik, der först och främst den komiska handlingen och genom denna den komiska karakteren och situationen samt såsom deras medel qvickheten och karrikatyren komma i betraktande. —

Om hvarken en immanent eller en logisk lösning af en konflikt är möjlig och denna således oförsonlig, inträder på sin plats den transcendenta lösningen, som betingar *det tragiska*, hvilket liksom det fria konstkomiska är mest verksamt i förbindelsen af poesi och mimik (tragedien). Till detta gifva dock hvarken ovanlig ondska eller olycksfall anledning, såsom Schopenhauer tror, men väl stegringen af ett ensidigt begär till lidelse; individens sträfvan blir då ej längre relativ, den blir hans egentliga lifsinnehåll, målet för hans existens. Åsyftar denna sträfvan då något annat än det, som borde vara för individen absolut, nemligen hans sedliga medvetandes totalitet, så upphör med sträfvandets värde äfven existensens. En relativt berättigad sträfvan vill göra sig absolut och blir derigenom relativt oberättigad, och hvad som så bryter den andliga totaliteten och endast stöder sig på en ensidig drift eller moralprincip, är det upphöjda i lidelsen och i det sedliga sinnelaget, hvilket senare är mera estetiskt än den förra, enär det betecknar icke blott såsom denna ett allmänt mänskligt, utan hänför sig till det ädlaste i menniskan. Att existensen går under till följd af förhäfvelsen ("die einseitige Überhebung der Leidenschaft"), måste sinligt åskådas; och individens sjelfförstörelse måste inses följa af den kausala lagbundenheten i naturen och anden, vare sig denna uppfattas såsom ett öde, en försyn eller en verldsprocessens teleologiska determination. Denna pragmatiska nexus måste öfver allt bibehållas, hvadan hvarje "deux ex

machina" är utesluten. Då individen ser konflikten vara olöslig, förlorar han tron på lifvet, viljan vänder sig ifrån det samma, öfvervinner verlden. Konflikten orsakar den djupaste smärta hos den handlande, det djupaste medlidande hos åskådaren; men då lifvets innehåll befinnes vara likgiltigt, "sjunker den andliga smärtans sfer i evighetens ljus ned till väsenlöst sken". I denna triumf öfver viljan till lifvet blir ideen ännu mera upphöjd än den var blott i lidelsen och det sedliga patos. Det är emellertid icke sedligheten såsom sådan, som är bestämmande, och man kan icke i det tragiska tala om skuld och straff i moralisk mening (den Vischerska åsigten har Hartmann utförligt kritiserat i I delen); den moraliska uppfattningen har att bjuda en försoning för hvarje synd, en utväg ur hvarje konflikt, icke så den tragiska. Detta hindrar dock icke, att jemte handlingens kausalnexus den moraliska beskaffenheten i den handlandes medvetande reflekteras; men uppfattar han sin förhäfvelse moraliskt, så måste den synas honom såsom en dödssynd, enär blott dödssynden fordrar döden såsom ett rättvist straff. Då det tragiskas lösning är transcendent — liksom äfven det komiska i sin mikrokosmiska betydelse, såsom vi ofvan sågo, öfverskrider immanensens sfer —, och sedligheten enligt Hartmann endast tillhör denna, är det tragiskas betydelse "öfversedlig". Den positiva ideen, som i det enskilda tragiska fallet — icke i det universelt tragiska — måste finnas såsom en teleologisk verldsordning, hör derför icke till det tragiska i och för sig, utan är ett "utomtragiskt komplement", som endast hänför sig till immanensens sfer och närmast till det rörande. Detta rörande, som icke är att förblanda med det rörande i enskilda episoder, framträder icke så mycket, då den tragiska undergången blir för hjelten tydlig och han blickar tillbaka på sitt eget lif, som fastmer när denna återblick slår om till en förutseende blick på de qvarlefvandes framtid och på konflikternas minskande genom individens egen undergång. Då den estetiska åskådningen sålunda ser det ensidiga framhäfvandet af ett af ideens momenter misslyckas, njuter den aningsfullt den fulla och hela ideens slutliga seger. Men den tragiska lösningen ligger enligt Hartmann ingalunda häri; tvärtom skola framhäfvandet af dylika tröstande perspektiv verka försvagande på den tragiska effekten. De ofvannämda bestämningarna i det utomtragiska komplementet kunna också förekomma i en rörande handling utan tragiska beståndsdelar, och derför kunna de icke blifva bestämningar i det tragiska. — Härvid förbiser dock Hartmann, att två olika arter mycket väl kunna hafva enskilda bestämningar gemensamma. Från Hartmanns ståndpunkt borde

det utomtragiska komplementet icke blott icke vara utomtragiskt, utan icke ens komplement, ty huru *kan* den tragiske hjelten, som "förnekar viljan till lifvet" och således skall anse lifvet vara utan värde och den teleologiska verldsordningen utan högre betydelse, vara intresserad för de efterlefvandes välfärd och för att den konflikt, genom hvilken han går under, icke i framtiden må upprepas? Det tragiska får ju i högsta mening, såsom "mikrokosmiskt", rolen att visa "all sedlighets relativitet" (s. 380), verldsprocessens negativitet, den universella viljeförnekelsen (s. 379), Nirwana-målet eller "das Ewig-Leere", hvilket uttryck af Mephistopheles i Hartmanns ofvannämda uppsats "Der Ideengehalt in Goethes Faust" tydligen framdrages såsom ett stöd för den pessimistiska verldsåskådningen (Ges. St. u. Aufs. s. 363 o. 381). Hartmann kan icke neka, att det enskilda tragiska fallet behöfver "den positiva ideen", som deri segrar; men då blir ju det s. k. utomtragiska komplementet ett nödvändigt vilkor och således icke oväsendtligt för det tragiska (hvarför benämningen är oegentlig), såvida man icke anser, att det tragiska här på jorden (det enskilda tragiska fallet) är en lägre grad, en återglans af ett öfversinligt tragiskt, som skall vara det äkta. Denna senare åsigt leder dock, liksom vid det komiska, till den abstrakta idealism, som Hartmann sjelf häftigt bekämpat rörande det sköna i allmänhet. Skall "den universella viljeförnekelsen" vara det tragiskas djupaste mening, måste den andliga smärtan vid undergången långt ifrån att förvandlas till ett väsenlöst sken, på det allra högsta skärpas, såsom ock Schopenhauer erkände (jfr Wilkens a. a. s. 226 noten). Aningen om alltings slutliga förintelse kan omöjligen medföra njutning, hvilken, nödvändig för all skönhet, är en real lifskänsla; denna lösning är visserligen den grundligaste, men ock den, som minst förklarar skönheten i det tragiska, i det knuten, såsom Hartmann sjelf medgifver (s. 378), snarare blir afhuggen än löst, och kan det tragiska endast visa oss förintelsen, så blir det liktydigt med det sorgliga, hvilket enligt Hartmann icke faller inom det skönas område, enär den möjliga lusten vid det samma icke är estetisk. Den pessimistiska åsigten om individualitetens försvinnande i det omedvetna visar sig således högst olycksdiger för estetiken, särskildt här vid det tragiska, der pessimismen mest tror sig få vatten på sin qvarn [1]). Först när man fasthåller individualitetens "transcendenta"

---

[1]) I företalet till Ges. St. u. Aufs. säger H. uttryckligen (s. 4), att han genom sin lösning af det tragiskas problem sökt "från estetisk sida gifva ett nytt stöd för pessimismens

betydelse, försvinner smärtan vid undergången i "evighetens ljus"; men då vänder sig icke viljan bort från lifvet i allmänhet — icke-viljandet är, såsom man påpekat, ett helt och hållet imaginärt tillstånd —, utan från den lägre graden af lif för att uppnå en högre och högsta grad, och då blir konflikten icke öfverhufvud taget olöslig, först då löses den på ett verkligt transcendent sätt, först då får det tragiska en sann mikrokosmisk betydelse, i det att den nödvändiga förbindelsen mellan våra sedliga gerningar konstateras och tidlifvets utveckling derigenom visar sig stå i sammanhang med den allmänna verldsplanen, den (sedliga) teleologiska verldsordningen. Från denna synpunkt få de i det tragiska öppnade perspektiven på kommande bättre tider och menniskoslägtets framåtskridande icke blott betydelsen af "ett utomtragiskt komplement", utan ingå just i njutningen vid det tragiska. Och den segrande ideen blir då icke en negativ, allt lif och all individualitet förnekande, utan en verkligt positiv, som för det tragiska är ett nödvändigt vilkor såsom substantiell bakgrund, och utan hvilken endast det sorgliga ("das Traurige") i all sin tröstlöshet återstår. Det tragiskas uppgift är då ingalunda att förebåda Nirwana såsom slutmålet, utan att visa, att äfven i undergången ligger en skönhet, i det att denna af ett ensidigt patos föranledda undergång inses såsom timlig, men lifvet såsom evigt. —

Samma slags "transcendenta" betydelse att visa hän på verldsprocessens negativa mål gifver Hartmann åt *det humoristiska,* som innebär en kombinerad lösning af konflikten. Redan det komiska förenar den immanenta med den transcendenta synpunkten, ehuru det gör sig skyldigt till "gemüthlöshet"; genom sitt "utomtragiska komplement" kan det tragiska förenas med det rörandes immanenta lösning, och möjligheten af föreningen mellan det komiska och tragiska ligger i bådas mikrokosmiska betydelse, hvilken under oscillatorisk vexling af olika synpunkter (intellektuell och gemüthlig uppfattning) häntyder på den makrokosmiska processen. Föreningen af den immanenta och

---

sanning". Men huru stämmer detta öfverens med hvad han i samma arbete s. 280 säger, neml. att den pessimistiska tendensen i våra dagar visserligen är mycket förklarlig, "men derför icke mindre okonstnärlig" och att "konsten aldrig bör göras tjenande ett främmande ändamål, utan blott fylla sina egna särskilda uppgifter"? — Om den panteistiska estetikens uppfattning af det individuella se bl. a. G. Ljunggren: "Framställning af de förnämsta Esthetiska Systemerna", II (1860) noterna s. 77 och 115, samt C. R. Nyblom: "Om innehåll och form i konsten", Estetiska studier. Ny samling II s. 252.

transcendenta lösningen är det humoristiskas objektiva betingelse, hittills i estetiken allt för mycket förbisedd; den oscillallatoriska vexlingen åter och det ur dess hastiga förlopp härledda skenet (här = Täuschung) af ett enhetligt resultat i medvetandet är dess subjektiva. Allt eftersom det komiska förbinder sig med det rörande eller det tragiska eller med båda, uppstå olika arter af det humoristiska, som då blir immanent eller transcendent; och inom hvar och en af dessa arter kan man urskilja varieteter, allt eftersom den ena eller andra sidan öfverväger eller båda äro i jemnvigt. Det humoristiska är i de flesta fall medvetet; men det kan också omedvetet produceras, något som man vanligen förbisett, hvarför man t. ex. med Vischer förvexlat det humoristiska med den medvetet komiska sjelfframställningen. Dessa båda slag af det humoristiska, hvilka utan skarpa gränser flyta öfver i hvarandra, beteckna den subjektiva humorn; men det humoristiska är äfven enligt Hartmann objektivt, och kan i detta hänseende med mera begreppsenligt bestämda gränser, såsom nyss antyddes, indelas efter de deri ingående elementen. — Först kan i det immanent humoristiska det komiska öfverväga och denna art specifiserar sig efter de olika arterna af komiken. Det omedvetet komiska får i förbindelse med det rörande en humoristisk färgton (Pickwick, Bräsig, fru Buchholz); en rörande handling blir humoristisk, när den råkar i en komisk förveckling; hit hör ock till en del "galghumorn", som sjelf söker dölja sin ångest. I tal och handlingar framkallar denna dock oftast medvetet en humoristisk verkan och hör således vanligen till den humoristiska qvickheten, hvilken på grund af sin gemüthlighet icke kan blifva bitter eller få en ensidigt etisk tendens, något som deremot lätt kan blifva fallet med den rent komiska qvickheten. I den humoristiskt färgade komiska sjelfframställningen förbinder sig den joviala bonhomien med den medvetna komiken ("die gute Laune"); humorn blir här en lustig humor och den komiska personen en "lustig person", narren med det varma hjertat. Genom förbindelse med qvickheten blir denna humor spelande ("pfiffig"). Ingår den lustigt humoristiska stämningen i temperamentet, blir humorn "uppsluppen": dess glädtighet verkar ovilkorligt, och den kan då tillåta sig de mest vågade kaprioler, enär dess bizarrerier icke visa samvetslöshet, ej heller affektation. — Det rörande humoristiska är den underart af det immanent humoristiska, i hvilken det rörande elementet öfverväger. Här blir det känslosamma drägligt, i det att det uppfriskas af komiken. Den sentimentale humoristen fördjupar sig i det lilla och förbin-

der sig derför gerna med det fredliga idylliska (Jean Paul), men vänder sig ock skoningslöst mot det stora, hvarigenom (enligt Hartmann) det komiskas mikrokosmiska karakter framskymtar. Det rörande humoristiska, som visserligen omfattar de flesta fall af humor, har hittills af estetikerna betraktats såsom humorns egentliga form; man har emellertid, säger Hartmann, härvid förglömt, att det humoristiska äfven har en transcendent betydelse, hvarpå redan på det immanent humoristiska stadiet det deri ingående komiska genom sin mikrokosmiska karakter häntyder. Får humorn ögonen öppna för motsägelsen och hvarken vill öfvervinna den samma genom det rörande eller det komiska och ej heller förmår lösa konflikten genom öfvergången till det transcendent humoristiska, så blir den bruten, och denna brutna humor kan få en pessimistisk karakter och blifva antingen melankolisk ("Situationspessimismus") eller satirisk bitter ("Entrüstungspessimismus") eller ock båda delarne ("desperater Miserabilismus"); men då försvinner också den verkliga humorn, liksom den brutna humorn i allmänhet är oestetisk, enär den i all sin sensitivitet är orsak till större olust än som kan upptagas i den estetiska känslan utan att förändra dess lustkarakter. Det sorgliga kan likväl upptagas i det humoristiska, om det nedsättes och förklaras i erinringssken d. v. s. blir elegiskt, och det representerar då, ehuru ständigt bundet i immanensens sfer, en längtan till den transcendenta. Derför skulle denna form bilda högsta graden af den immanenta humorn, om den icke vore för vattenhaltig och dess komiskas beståndsdel för mycket försvagad ("humoristen ler med tårar i ögonen"); denna högsta grad nås först genom förening af det komiskt humoristiska och det vemodigt humoristiska, hvilka blandas och omvexla med hvarandra, men i totalintrycket få en ungefärlig jemvigt. — Om det komiska med sitt intellektuella perspektiv öfver verldsutvecklingen och det tragiska med "sin mikrokosmiska Gemüthsanticipation af den makrokosmiska eskatologien" med hvarandra förbindas, så uppstår det transcendent humoristiska eller det tragikomiska, som sammansmälter den ideala glädtigheten med "den högsta idealismens" allvarliga uppfattning, och i hvilket den brutna humorn fullkomligt öfvervinnes. Utgångspunkten måste tagas från det komiska, enär det tragiska är objektivt i sig slutet och den tragiske hjelten icke når den andliga frihet, som kan öfvergå från den upphöjda konfliktens allvar till det komiskas ideala glädtighet. På denna art erbjuder historien flera exempel är dikten; hela verldsprocessen är estetisk betraktad en tragikomedi i högsta mening, och detta (enligt Hartmann) derför att det är den objektiva viljan sjelf — icke blott viljan med ett

bestämdt innehåll — som reduceras ad absurdum och med all fenomenalitet och individualitet förintas i denna process, liksom förebildligt i hvarje enskildt tragikomiskt fall [1]). — Då handlingen är längre och mera invecklad, kan den tragikomiska verkan först utveckla sig vid den tragiska katastrofen; denna förberedes då i någon form af det immanent humoristiska, och lättare af den sentimentala, gvårmodiga, vemodiga, dystra, grubblande, satiriska och bittra humorn, som harmonierar med det tragiska, än af den naiva, komiska, spelande, lustiga och uppsluppna humorn, hvilken dock kan i konstverket blifva berättigad såsom kontrasterande mot katastrofen. Härigenom utvecklar sig det tragikomiska till det universelt humoristiska, som i sig inbegriper alla de lägre formerna (af hvilka endast den transcendenta är för det samma nödvändig), och som ensamt gifver både den immanenta och den transcendenta verlden sin rätt. Det universelt humoristiska är tillika skönhetens högsta uppenbarelseform, i hvilken alla af det sköna genomlupna modifikationer äro upphäfda och bevarade med högre estetiskt värde; men oaktadt eller rättare emedan det således principielt står högst på den estetiska rangskalan, är det dock i verkligheten mest sällsynt och egentligen inskränkt till en enda konst: poesien, der den universelle humoristen icke behöfver vara en i handlingen deltagande person, utan kan representeras af diktaren sjelf, som vexelvis framträder för åskådaren. Och enär då det humoristiska bör vara fordradt af det ideala innehållet eller stoffet (som är det förras sammanträngda omskrifning i utomestetisk gestalt) och dylika poetiska stoff icke ofta gifvas, har det icke heller hittills (enligt Hartmann) lyckats någon diktare att fullkomligt framställa denna högsta art, ehuru försök blifvit gjorda i romantikens drama och epos och i den moderna humoristiska romanen.

De lägre modifikationerna skola således uppbevaras i den högstas högsta form, det universelt humoristiska; detta skall dock liksom det komiska och det tragiska i högsta mening ega den "mikrokosmiska" betydelsen att visa hän på den absoluta viljeförnekelsen, ett slutmål, i hvilket allt positivt och substantielt i lifvet, "ideens af den immanenta humorn ännu qvarlemnade positiva rest",

[1]) Det egendomliga är, att viljan vid verldsprocessens slut enligt Phil. d Unb. icke skall upphöra att kunna vilja, utan att en ny verldsprocess är möjlig: men då förnekas ju icke viljan, den blott nedsättes till potentialitet.

icke bevaras, utan förintas (se s. 403 f.). Men då kunna de lägre modifikationerna, som just enligt Hartmann beteckna ideens positivitet, icke heller uppbevaras i det universelt humoristiska; och långt ifrån att en dylik humor kan erkänna och med kärlek omfatta äfven "den immanenta sferen" (s. 416), måste den i grund förneka denna, enär den ju förnekar viljan till lifvet, som är för den samma konstiuerande. Den metafysiskt pessimistiska uppfattningen, som i det estetiska väl icke skall vara reflexionsmessigt, utan intuitivt tillstädes (s. 411), omöjliggör i verkligheten all humor. Dennas uppgift är väl just att med kärlek omfatta tillvarons alla sferer och att visa, att det lilla icke saknar betydelse för den stora utvecklingen, men icke att upphäfva individens rätt; en verklig försoning gifver endast en sådan humor, icke den pessimistiska, hvilken blott har att bjuda "en privativ fred" (s. 412), som aldrig i den estetiska aningen skulle kunna uppfattas såsom lust. Det blir då pessimismen och icke, såsom Hartmann antyder (s. 410), optimismen, som måste förkasta det humoristiska såsom det i sig motsägande och såsom omintetgörande all estetisk njutning. Hartmanns humor blir i sjelfva verket det samma som den brutna humorn, hvilken han sjelf säger innebära en "sträfvan efter metafysisk pessimism" (s. 410) [1]), liksom det tragiska för honom i verkligheten blir det djupt sorgliga; och dock har han så skarpt påpekat den oestetiska karakteren just hos dessa båda afarter af de högsta modifikationerna. Men eftersom humoristen alltid, såsom Vischer yttrar, "drifver metafysik", så kan man säga, att den humoristiska stämningen i sin högsta form betecknar den sant optimistiska och teistiska verldsåskådningen [2]), och det är denna, som angifver humorns mikro-

[1]) Just om hans egen ståndpunkt gäller hvad H. s. 407 yttrar om den desperata miserabilismen, nemligen att den i sin vexling emellan melankoli och bitterhet "tror sig hafva nått det humoristiskas höjdpunkt och blickar ned på all annan humor såsom på lägre förstadier". Om Hartmann sjelf icke har blifvit en dylik humorist (ex. Julius Bahnsen, se noten a. s.), som icke har någon högre uppfattning än Mephistopheles' ironiserande: "alles was besteht, ist werth das es zu Grunde geht", visar det en lycklig inkonseqvens. — För öfrigt passar mycket, som han om den rörande arten af det humoristiska yttrar, in på den verkligen universella humorn; det är väl just denna, som med största skäl kan "le genom tårar". — Om den universella humorn såsom en särskild art af det humoristiska se C. D. af Wirsén: "Jemförelse mellan Vischers och Zeisings åsigter om det humoristiska" (ak. afh. 1866) s. 22 f., 30. (Förtjenstfull är äfven den s. 20 f. utvecklade skilnaden mellan den medvetna och den omedvetna humorn).

[2]) Jfr L. Eckardt: "Theismen såsom esthetikens grund" öfvers. s. 115—121. Eckardts indelning af det humoristiska liknar i hufvuddragen Hartmanns, ehuru han icke, liksom ej

kosmiska och transcendenta betydelse; en pessimistisk uppfattning kan i det humoristiska endast såsom öfvergående, relativt moment upptagas.

För öfrigt har Hartmann i undersökningen af det humoristiskas arter inlagt stor förtjenst, i det han klart utvecklat de olika elementens förhållande till hvarandra. I fråga om humorns ställning i det skönas verld förfäktar Hartmann icke utan framgång den åsigt, som af flere föregångare, i synnerhet Zeising, framstälts, nemligen att det humoristiska är en särskild modifikation af det sköna, enär det icke blott har en subjektiv existens, utan kan visa sig objektivt i sättet för händelsernas sammanknytning samt i en bilds komposition, hvartill kommer den objektiva verldshumorn i historien. Motståndarne till denna åsigt [1]) hafva dock rätt uti att, såsom ordet humor vanligen begagnas, betyder det en verldsuppfattning, som på ett egendomligt sätt färgar allt hvad som kommer inom dess synkrets; men just derför sätter Hartmann i stället för detta ord uttrycket "det humoristiska". Under det att vidare de fleste, som upptagit humorn såsom en objektiv form af det sköna, med Jean Paul ansett den som en underart af det komiska, betonar Hartmann dess grundväsendtliga skilnad ifrån detta [2]), i det han påpekar, att modifikationer med helt annan slags lösning af konflikten än den, som gifves i det komiska, deri ingå, hvarför ock det humoristiskas egen lösning blir en specifikt annan. Hvad som deremot, såsom jag ofvan visat, är ett grundfel i Hartmanns framställning af det humoristiska, liksom af de öfriga högre modifikationerna, är den metafysiska synpunkt, från hvilken han i sista hand betraktar dem och genom hvilken han åt det sköna i dess högsta former vill gifva en pessimistisk betydelse, en synpunkt, som är en kräftskada i hela hans estetiska system. Från den pessimistiska ståndpunkten är det humoristiska i grunden alldeles öfverflödigt såsom ett estetiskt begrepp: viljans sjelfförnekelse är ju tillräckligt i estetisk gestalt upptagen genom de föregående modifikationerna, såsom Hartmann framställer dem, nem-

heller H:ns öfrige föregångare, så skarpt framhåller det rörande elementet såsom skildt från det tragiska.

[1]) Redan Solger upptog humorn såsom en särskild rigtning hos fantasien. Af nyare forskare har särskildt M. Lazarus, som i "Das Leben der Seele" bd. I. (2 uppl. 1876) s. 231—320 förtjenstfullt undersökt humorn såsom psykologiskt fenomen, framstält den samma såsom en verldsåskådning, skild från den romantiska (s. 245 ff.). — Om Vischers åsigt om det humoristiska och denna modifikations subjektiva karakter se Ljunggren "Framställning af de förnämsta Esthetiska Systemerna" II. (1860) noten s. 155 ff.

[2]) I Ges. St. u. Aufs. s. 302 f. har han dock utvecklat humorn i en rigtning, som mycket närmar den till komiken.

ligen dels förståndsmessigt i det komiska, dels känslomessigt i det tragiska; och då i synnerhet detta senare enligt Hartmann visar verldsförintelsens sanning, hvilket ju är det högsta innehåll, som det sköna eller någon modifikation deraf kan ega, — hvarför behöfves då det humoristiska? Dess enda försvar såsom en sjelfständig modifikation i Hartmanns system är det högst klena, att det såsom en förmedling mellan det tragiska och det komiska är fordradt af metoden [1]), hvilken hos honom visar en nästan lika ensidig tredelningsprincip som hos de föregående tyska idealisterna.

Att det är det djupare, det högre ideala innehållet, som ensamt bör betinga en viss modifikation af det sköna, betonar Hartmann uttryckligen i sin återblick på modifikationsläran: "Det skönas modifikationer i förhållande till ideen och idealet". I hvarje konkret fall, säger han här (s. 421 f.), kommer det närmast an på att företeelseformen är den deri immanenta ideens adeqvata försinligande och icke gör anspråk på någon sjelfständig estetisk betydelse. Under förutsättning af lika adeqvat framställning eger det af tvenne sköna föremål högre estetiskt värde, som uppenbarar en mera mikrokosmisk idé; Hartmann tillägger, att i verkligheten aldrig ideens försinligande i den ena formen är lika adeqvat som ideens försinligande i en annan, ty idealet, som just är det konkreta ideala innehållets adeqvata försinligande, är aldrig i verkligheten realiseradt. Idealet är icke den syntetiska enheten af alla konkretionstadier, hvilken enhet snarare är det individuella, icke heller den syntetiska enheten af alla modifikationer, som är det universelt humoristiska, och ännu mindre den syntetiska enheten af de fria konsterna, hvilken operan kan sägas vara; idealet är visserligen en fullt konkret, men ingen sådan syntetisk enhet, utan tillhör i sin aktualitet endast ett konkretionsstadium och blott en modifikation.

Hartmanns modifikationslära innehåller, liksom hans konkretionslära, mycket af värde, ehuru han icke förmår härleda det skönas uppstigande till allt högre former ur en enhetlig princip, i det än (såsom öfverhufvud i konkretionsläran)

[1]) "Ja, sogar die ästhetische Theorie müsste einer begrifflich geforderten Modifikation des Schönen ihren Platz anweisen, und wenn sie auch in der bisherigen Erfahrung noch gar nicht zu Tage gefördert wäre, grade so gut wie die Paläontologie gewisse Zwichenstufen zwichen phylogenetisch zusammengehörigen Typen hypothetisch aufstellen kann" (s. 404). Utom det att jemförelsen mellan paleontologien och estetiken är betydligt haltande, kan man anmärka, att det humoristiska icke är något mellanstadium (snarare skulle man då kunna "begreppsenligt fordra" det tragiska såsom mellanled mellan det komiska och det humoristiska); och med ett dylikt hypotetiskt förfarande kan man lätt konstruera "ins Blaue hinein" utan blick för det verkliga.

innehållets beslöjande, som Hartmann sammanför med dess omedvetna perception, men som man väl kan likställa med ideens nyss omtalade adeqvata försinligande i konkret estetiskt sken, är det bestämmande, än åter det bestämmande utgöres af ideens klara genomskinande, den mikrokosmiska betydelsens tydliga uppenbarelse, som eger rum i de högre modifikationerna. Rigtigt har Hartmann uppvisat, huru det fula i vidsträckt grad kan upptagas i ett konstverk, der det bidrager till det skönas karakteristik; men han går härvid för långt, då han, såsom det tyckes, håller före, att en skönhet (på ett högre stadium) i allmänhet har en fulhet (på ett lägre) till form. Förtjenstfullt har han vidare utvecklat betydelsen för modifikationsserien af konflikten och de olika arterna af dess lösning samt uppstält motsatsen af det upphöjda och det behagliga såsom konfliktlösa modifikationer och visat deras olika arter och afarter. Bland de konflikthaltiga modifikationerna, som vanligen förutsätta en handling (något som Hartmann i den inledande undersökningen mera borde hafva utvecklat), uppställer han det rörande, hvilket föregående estiker upptagit, men icke tillräckligt skilt från det tragiska (såsom t. ex. Vischer och Zeising, som framställer det förra såsom en underart af det senare); vidare utvecklar han det komiska och dess olika former samt sätter såsom dess motsats det tragiska, hvilket, såsom han påpekar, ingalunda kan sägas falla inom det sublimas sfer. Slutligen visar han, huru de föregående, relativt lägre modifikationerna upptagas och omsmältas i det humoristiska, som icke blott beror på en förening af det komiska och det tragiska, utan äfven i hög grad är bemängdt med rörande element. I denna utveckling af det skönas modifikationer har Hartmann emellertid flere föregångare, särskildt Zeising, Schasler och Carriere, som hafva undangjort mycket för honom; men så klart och fullständigt som af Hartmann har modifikationsläran af ingen estetiker förut framstälts, äfven om de nämde föregångarne mera aktat sig för falsk användning af metafysiska teorier och icke råkat i motsägelse med sig sjelfva med hänsyn till värdemätaren för det skönas rangskala.

V.

Det skönas tillvaro i naturen och historien. — Den konstnärliga verksamheten. — De sköna konsterna. — Återblick på Hartmanns estetiska system.

Då man vill angifva områdena för det skönas tillvaro och göra en indelning af det existerande sköna, får man enligt Hartmann icke såsom en särskild art upptaga det rent fantasisköna, som man kallat "det sköna i subjektiv existens"; ty, vare sig det är uppkommet genom reproduktion eller produktion, vare sig det utgör ett erinringsskönt eller ett inre konstverk, saknar det sjelfständighet och måste hänföras på en föregående eller efterföljande objektivitet. Drömmens rent subjektiva naturlek hör mera till psykologien än till estetiken, och den mytologiskt historiska folkfantasien kan lämpligast behandlas i sammanhang med det historiskt sköna; det inre konstverket åter är ju egentligen blott ett förberedande moment i det konstsköna och bör derför undersökas vid frågan om dettas uppkomst. Det existerande sköna är alltid i större eller mindre grad objektivt. En rigtig indelning af detta gifver åtskilnaden mellan omedvetet och af ett medvetande frambringad skönhet; den förra är det natursköna, den senare är antingen det historiskt sköna, der producentens medvetande icke har någon afsigtlig estetisk tendens, eller det konstsköna, der produktionen såsom estetisk sker icke blott medvetet, utan äfven med full afsigt.

Många estetiker hafva med Schilling förnekat *det natursköna* och således endast hållit sig till konstläran eller såsom Solger blott ansett hela naturtotaliteten skön, ej ett enskildt naturföremål, eller slutligen såsom Hegel misskänt det natursköna hos menniskan. Att det natursköna, der det reala ändamålet förherskar och der tinget är hvad det synes vara, icke i värde kan mäta sig med det konstsköna, har man länge med Schiller rigtigt betonat och utvecklat, ehuru endast några af de allra senaste idealisterna (Zeising och Carriere) insett, att det icke är naturobjektet i sig som är skönt, utan blott dess sinliga varseblifningsbild. Denna subjektiva företeelse i det menskliga medvetandet, som måste framkallas för att det natursköna skall blifva estetiskt sken, bör, på det att det natursköna icke skall förblandas med det fantasisköna, vara så mycket som möjligt receptiv och således icke bemängas med element från den produktiva fantasien; hvilket dock ofta sker vid ett skönt landskap af en omedvetet idealiserande betraktare, som kanske är van att höra det samma beundras (ex. det Schweiziska och det Italienska landskapet sedan Goethes tid).

Det natursköna uppfattas företrädesvis med synsinnet; hörseln och känseln medverka endast såsom fullständigande eller ställföreträdande. Ögonskenet vid det natursköna är dels hvilande, dels rörligt, och dess skönhet är derför närmast att jemföra med skönheten i konstindustrien, byggnadskonsten och den sköna trädgårdskonsten inom de ofria samt måleriet och mimiken inom de fria konsterna. Såsom omedvetet produceradt af den absolute anden, besitter naturobjektet enligt Hartmann en omedveten logicitet; och det natursköna är derför teleologiskt inrättadt för en estetisk uppfattning, som deri, liksom i det konstsköna, finner ett idealt innehåll och en mikrokosmisk betydelse.

Utom det att abstraktionen från realiteten och det reala ändamålet vid det natursköna är svårare, är det underkastadt hämmande och störande tillfälligheter och äfven förgängelsen i vida högre grad än det konstsköna, hvadan det estetiska skenet i det förra aldrig kan blifva så adeqvat med ideen som i det senare; härtill kommer, att det sköna i naturen mest tillhör de lägre konkretionsstadierna och blott sällan kan höja sig från det enkelt sköna till de högre modifikationerna. Af allt detta följer dels att det natursköna står lägre än det konstsköna, dels att det förra aldrig kan blifva måttstock för det senares skönhet, utan snarare kan i detta höjas till en högre grad af skönhet genom den konstnärliga idealiseringen. Men detta hindrar icke, att konsten alltid måste söka uppfriska sig i naturen, hvilken åtminstone är fri från subjektiva misstag, och att studiet af det natursköna är oumbärligt särdeles för de konster, som till medium för sina framställningar hafva ett med naturen rivaliserande estetiskt sken.

Under det att det natursköna enligt Hartmann når sin höjdpunkt i det 5:te konkretionsstadiet eller det slägtmessigas polymorfism, inträder *det historiskt sköna* först vid de olika rasernas och stammarnes strid med hvarandra och eger hufvudsakligen sitt värde vid det mikrokrosmiska, med andligt innehåll försedda individuella, på hvilket stadium i historien ej blott de lägre modifikationerna utan ock det komiska, tragiska och humoristiska rikligt utveckla sig. Det historiskt sköna hvilar dock alltjemt på det natursköna grundlag och lider derföre också af dess inskränkningar. Deremot kommer vid det samma icke blott ögonskenet, utan ock öronskenet med i räkningen, särskildt genom talspråket med eller utan språkmimik. Härigenom står det icke så fjerran från dikt- och skådespelar-konsterna, som från den bildande konsten, hvilken endast kan framställa det yttre och oväsendtliga i det historiska förloppet eller resultatet

af en föregående process och härvid alltid fordrar ett kompletterande genom sinnena eller fantasien. Den historiska berättelsen har sjelf ingen historisk skönhet, utan berättar blott med realistisk sanning derom och gifver derigenom på sin höjd stöd åt det historiskt skönas reproduktion; ej heller har den en poetisk skönhet, hvilken den likväl, såsom ett konstverk af den vetenskapliga historiografien, kan mer eller mindre närma sig, ehuru diktionen alltid är relativt oafhängig af innehållet och alltid gentemot det samma af underordnad betydelse. En förbindelse mellan det historiskt och det konstnärligt sköna eger deremot rum under folkens tidigare stadier, der den ofria konsten med estetisk afsigtslöshet produceras, och det kulturhistoriskt sköna naivt utvecklas ur det utomestetiska rent praktiska ändamålet. Det (verlds-)historiskt sköna kan för öfrigt icke strängt skiljas från den kulturhistoriska skönheten, enär ju det betydande med omärkliga gränser öfvergår i de jemförelsevis ringa faktorer, som konstituera den senare; då kan man förr skilja mellan handlingens historiska skönhet och det historiskt sköna i den hvilande företeelsen såsom ett resultat af en föregående process. — Den kulturhistoriska processen har icke blott en sinlig sida, nemligen i drägterna, redskapen, byggnadsverken och språken, samt sederna och bruken, lekarne och dansarne, för så vidt de låta sig sinligt framställas, utan ock en andlig, nemligen de hjertats och gemüthets ideal, till hvilka vi i första rummet räkna de etiska och religiösa, men äfven nationalkänsla, ära, vänskap, kärlek med mera, som kan blifva skönt, i det att det försinligas i folkens historiska lif och i konsten. Men dessa ideal äro derför icke estetiska, hvilka beteckna normen för det konstskönas produktion, utan praktiska, som ega historisk skönhet [1]).

---

[1]) Hegel förblandar, såsom bekant, det historiskt sköna med det konstsköna och de historiska idealen med det estetiska. Dessa ideal hafva väl, säger Hartmann, enahanda ursprung och stå i kulturhistorisk vexelverkan, hvarför man, såsom Carriere gjort i "Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwickelung", kan behandla dem tillsammans under synpunkten af en estetisk kulturhistoria eller en konsthistorisk filosofi; men man måste dock framhålla deras begreppsenliga åtskilnad och väl i den principiella framställningen skilja mellan det historiskt sköna och det konstsköna. — På ett förvirrande sätt hänför äfven Vischer de praktiska idealen än till det natursköna (kärleken och äktenskapet), än till det historiskt sköna (staten, kyrkan, riddarväsendet och "upplysningen") och än till de estetiska idealen, tillsammans med hvilka han behandlar de religiösa i "fantasiens eller idealets historia", en helt abstrakt framställning, som föregår och saknar nödvändig hänsyn till framställningen af de olika konsterna och deras utveckling.

Sedan Hartmann sålunda, temligen knapphändigt, framstält det naturskönas och det konstskönas ställning i det skönas verld, behandlar han hvad Vischer kallar "det sköna i subjektiv existens" under rubriken *det konstskönas uppkomst*. I detta kapitel (VIII.), det mest utarbetade och måhända det värdefullaste i II. boken, redogör Hartmann för den konstnärliga produktiviteten, hvilken är nödvändig att lära känna, innan man ingår på det konstsköna, men hvarpå man icke, såsom Schleiermacher o. a., uteslutande får grunda en estetik, enär den icke har någon betydelse på det naturskönas och det historiskt skönas områden. Såsom första förstadium till den konstnärliga verksamheten betraktar Hartmann efterhärmningen, hvars drift är en begynnelse till den förra, men hvars produkter endast i ornamentet få en relativ sjelfständighet. Liksom flera gånger förut framhåller han naturefterbildningens värde t. ex. för utvecklandet af den tekniska färdigheten, men han betonar också, att man på denna princip icke kan grunda en konst, enär den samma då blott kunde frambringa estetiskt värdelösa porträtt, hvilka ju aldrig skulle kunna mäta sig med originalen. De, som teoretiskt hylla efterhärmningsteorien, innesluta vanligen faktiskt deri också det andra förstadiet, idealiseringen, hvilken dels är negativ, renande, dels positiv, förstärkande. Vid den förra arten af idealiseringen måste producenten hafva ett intuitivt medvetande af fantasibildens öfverensstämmelse med det slägtmessiga idealet; vid den senare af dess öfverensstämmelse med det konkret-individuella idealet. Om man från flera olika objekt hemtar olika framstående sköna och uttrycksfulla drag och sammanbinder dem i en bild, träder till idealiseringen kombinationen, hvilken dock icke får blifva sjelfständigt konstverksbildande, utan endast ett förstadium (det tredje) till den egentliga konstnärliga verksamheten, den skapande gestaltningen. Såsom ett första vilkor för denna fordras "den produktiva stämningen" eller den ännu oformade förnimmelsen af den själen beherskande produktionsdriften (s. 535—538 undergår denna stämning en fin analys). Det moment, då det, som hittills lefde i outsägliga känslor, oberoende af medvetandet, tager gestalt eller konkret sinlig företeelseform, kallas "konceptionen", ett ofta behandladt begrepp, som man dock icke, såsom Vischer gjort, får förvexla med idealet. Konceptionen, som vanligen icke med ett slag och sällan såsom färdig och fullbordad ur det omedvetna framträder, måste fullständigas af och öfvergår så småningom i "det inre genomförandet"; såsom hjelpmedel användas här de tre förstadierna, men man får icke ersätta det inre genomförandet med

den blotta kombinationen (såsom s. k. författarefirmor göra). Uttrycket "komposition" är icke träffande för det förra, enär derunder också förstås den bestämda rumliga och tidliga anordningen af leden i vissa konstverk, hvilken endast omfattar det formalsköna på de tre lägsta stadierna, under det att det inre genomförandet väsendtligen hänför sig på det skönas högre konkretionsstadier. Utföres denna i det inre genomförda konception och fantasiskenet förvandlas i varseblifningssken, så inträder "objektiveringen" (vid poesien förvandlas icke fantasiskenet, utan öfverlemnas endast åt talets öronsken för återproduktion). För att den i det yttre genom objektiveringen framträdande bilden må kunna bevaras, fordras "fixering", som för poesien sker genom skriftecknen, för musiken genom notte cknen, för plastiken genom modellen; för måleriet åter sammanfaller den först med det fullständiga utförandet, och för de mimiska konsterna saknas den egentligen och ersättes endast nödtorftligen genom en beskrifning på de handlingar och åtbörder, som skola utföras. På de olika, fixeringen och objektiveringen till buds stående medlen beror "det yttre konstverket", hvilket egentligen, till skilnad från "det inre fantasikonstverket", blott är objektiveringens produkt med hänsyn till dess verkan på varseblifningen, ehuru man vanligen med de bildande konsterna i sigte plägar derunder sammanfatta både objektivering och fixering. Å andra sidan utöfvar det yttre konstverket genom materialet och tekniken ett bestämmande inflytande på det inre, för så vidt detta skall blifva konkret, och kronkret måste hvarje skönhet vara, ty ett med hänsyn till det skönas arter och de olika konsterna fullt neutralt konstverk, der konceptionen är obestämd och det inre genomförandet saknas, är ett monstrum, liksom en i detta hänseende neutral fantasi; det yttre konstverket måste således ideelt anticiperas för det inre, och på detta beroende af det yttre afhänga de lagbundna modifikationer af det inre konstverket, som man sammanfattar under beteckningen "stil" [1]). Genom upprepning eller kopia sker ett konstverks "mångfaldigande", hvilket aldrig kan med originalet likställas i värde,

[1]) Stilen, säger Hartmann, får icke öfverföras på områden, dit den ej begreppsenligt hör, ej heller dess användande ensidigt öfverdrifvas: då uppstår manér. — Vid de ofria konsterna beror stilen ej blott på materialet och tekniken, utan också på de nationella och kulturhistoriskt betingade vanorna och behofven; jfr. G. Semper, "Der Stil" I. Man brukar ock, ehuru på ett vilseledande sätt, beteckna med "stil" förkärleken för vissa bestämda estetiska modifikationer eller historiska utvecklingsstadier af konstidealet (upphöjdt-sträng, harmoniskt-skön, behagligt-rörande stil; plastisk och målerisk stil; symbolisk, klassisk, romantisk och modern stil).

men som är af den största praktiska betydelse för den estetiska folkuppfostran. — Slutligen betraktar Hartmann det konstnärliga anlaget, hvilket dels förutsätter en ofördunklad varseblifningsförmåga [1]), som fordras för den omedelbara konstnärliga efterhärmningen, dels "ett godt minne", som är nödvändigt för idealiseringen, kombinationen och gestaltningen, särdeles den inre, dels ock ett fint och skarpt "iakttagelsesinne", hvilket urskiljer hvad som ur den yttre och inre erfarenheten i minnet bör upptagas, och slutligen en "receptiv estetisk smak", som i sista hand bestämmer arten af hvad som med förkärlek iakttages, samt, gillande eller ogillande, bedömer konceptionens, hjelpkonceptionens eller rättare kombinationens resultat. Dessa stadier utmärka dock blott den tekniska förmågan; det egentliga konstnärliga anlaget karakteriseras af fantasien, som till största delen är en omedveten funktion och egentligen endast med sina produkter mer eller mindre framträder i medvetandet. I drömmedvetandet, som är abnormt i förhållande till det normala, vakna medvetandet, ingår fantasiskenet i stället för varseblifningsskenet; erinringen lefver qvar deri, liksom varseblifningsintrycken deri uppbevaras ofta mera noggrant och minutiöst än i det medvetna minnet; men herraväldet deröfver är ofullkomligt, enär drömmedvetandet saknar besinning på ändamålet. Nu kunna dessa medvetanden spela in i hvarandra; och om drömmedvetandets resultat såsom innehåll upptages i det vakna medvetandet, framkommer det, som af den närvarande medvetenhetspsykologien tillskrifves "inbillningskraftens" förmögenhet; hallucinationen synes då såsom en med drömbilden förbunden, öfvergående medvetslöshet, och dess varseblifningssken sammanflyter ofta genom omärkliga öfvergångar med den bleka och schematiska föreställningsbilden, ja kan, om den är af den senare framkallad, icke derifrån skiljas, utan blott förläna den samma en större sinlig liflighet. Drömmedvetandets bilder, som icke behöfva några hjelpassociationer, utan framstå liksom med ett slag, ega också en större enhet och helhet. Likväl kan ej det somnambula tillståndet, såsom mystikerna tro, uppträda sjelfständigt skapande, enär det saknar den ändamålsmedvetna besinningen, viljans oförvillade stadga

[1]) Det praktiska seendet, säger H., måste modifieras på grund af perspektivets och modelleringens medel samt äfven med hänsyn till färgens förändrigar under olika belysningsförhållanden. Den unge målaren måste lära att se; men ett dylikt af en skola utbildadt, egendomligt sätt för seendet kan stelna till manér. Gent emot detta plägar snart en ny rigtning rätta de omedelbara varseblifningsintrycken, hvarför den också, ehuru oegentligt, draperar sin åsigt med namnet naturalism, ett ord, som endast i det fall kan sägas beteckna en konstprincip, att den enkla fordran på det rena ögonskenet utgifves för hela konsten i st. f. att vara konstverksamhetens mest elementära förstadium.

och sjelfkritiken af egna produkter. Det vakna medvetandets inspelande i drömmedvetandet betecknar Hartmann åter med ordet "autosuggestion", hvilket egendomliga från hypnotismen lånade uttryck ju låg nära till hands, sedan inbillningskraften satts såsom betecknande "drömmedvetandets" verksamhet. Genom autosuggestionen, hvars makt kan stegras genom öfning, regleras denna senare förmåga, hvilken annars skulle förfalla till ett ändamålslöst tillfällighetsspel. Rigtningen för autosuggestionen bestämmes af konstnärens individualitet, hans böjelser och erfarenheter, och han måste besjälas af önskan att konstnärligt gestalta ett bestämdt föremål, som har väckt hans estetiska intresse och förhoppningen att särskildt vara lämpadt för konstnärlig gestaltning, hvilken längtan ofvan betecknats såsom "den produktiva stämningen", och som i vissa fall kan stegras till ekstas d. v. s. (enligt Hartmann) autosomnambulism. Hos hvarje äkta geni stå drömmedvetandet och det vakna i innerlig vexelverkan. Ehuru det senare representerar den aktiva och spontana energien, är det dock enligt Hartmann det förra, som ur det omedvetna hemtar allt nytt, originelt, och häraf vill han draga den slutsatsen, att det i verkligheten är den omedvetne anden, som leder hvarje steg i det vakna medvetna tankelifvet, — en åsigt, som synes vara motsatt den nyss anförda, att drömmedvetandets verksamhet regleras af autosuggestionen, och som sammanhänger med Hartmanns ofvan påpekade förbiseende af förståndets rol i uppfattningen af det sköna. Rätt har han dock deri att tankelifvets eller, bättre, reflektionens öfvervägande vid den konstnärliga produktionen leder till qvasi-idealistiska abstraktioner, som strida mot skönhetens fordran att vara konkret sinnessken. Det högsta i det konstnärliga anlaget sätter han såsom inspirationen, hvilken betecknar det absolut omedvetnas verkan i den konstnärlige anden, en verkan, som under andra psykiska betingelser kan gestalta sig såsom tankeläsning och klarseende. Inspirationen behöfver icke nödvändigt ingå såsom en faktor i fantasien, enär denna ofta hemtar sitt stoff från det relativt omedvetna, som i drömmedvetandet innehålles; men genom den samma uppenbarar sig ideen mest omedelbart. — Såsom Hartmann redan i Phil. d. Unb. sökt göra gällande, är det således det omedvetna, som utgör grunden och kärnan i den konstnärliga produktionen, och som skiljer snillet från talangen; och omedvetenheten gäller icke blott objektivt för konstnären sjelf — en sats, som nyss visades endast kunna antagas med stora inskränkningar —, utan grunden för skönheten är äfven här, liksom vid det natursköna, i sig omedveten — hvilken sats åter den filosofiska kritiken redan uppvisat vara ohållbar, och hvilken, så-

som ofvan flerstädes påpekats, hvilar på en förhastad, ur skefva premisser dragen slutsats. — Enär denna omedvetna bas, på hvilken särskildt inspirationen hvilar, för Hartmann är den sanna objektiviteten, är den deraf besjälade fantasien verkligt objektiv, ehuru den försmår den tillfälliga yttre objektiviteten. Konstverket kommer likväl att bära spår af konstnärens subjektivitet, dels såsom ett oundvikligt slagg, dels såsom en egendomlig färg hos det af den omedvetna objektiviteten gifna och såsom en egendomlig "doft", som röjer konstnärsindividualiteten i ädlaste mening och som härstammar från inspirationens genomgång genom fantasiens relativt omedvetna faktorer, från de medfödda omedvetna anlagen och det medvetna lifvets i det relativt omedvetna återförsänkta resultat.

Hartmanns nu i korthet genomgångna lära om det konstskönas subjektiva upprinnelse har af kritiken tillerkänts ett bestående värde. Likväl skulle man kunna anmärka att den konstnärliga produktionens förlopp icke är fullständigt tecknadt, enär författaren redan der bort skildra det medvetna lifvets vexelverkan med det omedvetna, inbillningskraftens verksamhet och "autosuggestionen"; rörande dessa vid den skapande gestaltningen medverkande faktorer, som Hartmann här endast betraktar såsom moment i det konstnärliga anlaget, har han för öfrigt framdragit flera nya intressanta synpunkter, oafsedt inblandningen med hypnotism, tankeläsning m. m. (s. 574—577), som föga har att göra med det konstskönas uppkomst. Man har äfven (Seydel i Gött. Gel. Anz.) klandrat Hartmann derför att han icke tagit "uppfinningen" i skärskådande, hvilken dock i flera konster, särskildt i musiken, spelar en vigtig rol. Men der denna icke inskränker sig till en komposition ur erfarenhets-element, dem minnet bevarat (se t. ex. s. 562), menar nog Hartmann, att uppfinningen af det nya och originella är det omedvetnas sak; och derigenom har han ju med sitt vanliga slagord afklippt all vidare undersökning. Denna brist i Hartmanns konstnärspsykologi beror derför på en konseqvens af hans ohållbara metafysiska grundbegrepp, hvilket sålunda äfven här visar sig icke vara befordrande för den estetiska vetenskapen, och hvilket Hartmann sjelf icke förmår att följdrigtigt fasthålla, i det han t. ex. finner sig föranlåten att beteckna konstnärens relativt omedvetna själslif såsom ett medvetande, ehuru visserligen ett "drömmedvetande" [1]).

[1]) Jfr. äfven H:ns studier öfver "Spiritismen"; der (t. ex. s. 69) visar sig också tydligen, att han äfven måste tillerkänna det absolut omedvetna, hvilket han redan i Phil. d. Unb. kallade "öfvermedvetet", ett medvetande, enär det ju direkt, icke blott genom indi-

Från undersökningen om det konstskönas uppkomst öfvergår Hartmann till betraktelsen af det konstsköna sjelf, den objektiva sidan af konstverket, samt dess olika arter (kapp. IX—XI). Han har här, såsom han säger, endast velat gifva ramen för stoffets vidare fördelning; men denna ram är ej angifven endast i konturer, utan på det mest noggranna och minutiösa sätt bestämd.

Först visar sig Hartmanns systematiseringsbegär i uppställandet af några *osjelfständiga formalsköna konster*, som basera sig på de tre lägsta konkretionsstadierna (det sinligt angenäma, det matematiskt och dynamiskt behagande) och derför äro "af lägre ordning" samt egentligen blott beteckna ett osjelfständigt förstadium till det konstsköna. Då vid dessa endast varseblifningsskenet (i ringa grad fantasiskenet) har någon betydelse, åtskiljer Hartmann dem i öfverensstämmelse med sin antydda indelning i rumliga, tidliga och rumtidliga konster. Till det "tidlösa hvilande ögonskenets" konster räknar han linearornamentiken och den akromatiska mönsterkonsten, såsom tillhörande det tvådimensionala rena formskenet, samt den arkitektoniska massfördelningen och den plastiska ornamentiken, såsom tillhörande det tredimensionala; vidare den schatterande ornamentsteckningen såsom tillhörande det akromatiska ögonskenet och den färger begagnande mönsterkonsten såsom tillhörande det kromatiska. Det "tidliga rumlösa ögonskenet" omfattar rytmiken, såsom det oartikulerade, i afseende på tonhöjden obestämda ljudets konst, och den oartikulerade fasta tonhöjdens konst eller den principielt innehållslösa musiken; samt den artikulerade glidande tonhöjdens konst, som dels är produktiv såsom den välklingande språkgestaltningens konst, stilistik och poetik, dels reproduktiv, såsom det välklingande språkföredragets konst eller den eufoniska deklamationen; och slutligen den artikulerade fasta tonhöjdens eller det uttryckslösa sköna sångföredragets konst (italienarnes "bel canto" såsom en blott reproduktiv förberedelse till den egentliga sångkonsten). Komma både

---

vidualmedvetandena skall kunna förutse det kommande och på vissa punkter meddela detta förutseende åt de senare, hvilka H. bestämmer såsom "utstrålningar" från det omedvetna, icke betänkande, att anden, äfven såsom individualande, är en sig sjelf fattande, enhetlig väsenhet, icke ett "summationsfenomen af myriader celler" (jfr Carrieres kritik i "Die Gegenwart"). H. synes hafva bestämt sitt absoluta såsom omedvetet bl. a. för att deråt vindicera en absolut enhet; men han medgifver sjelf i Phil. d. Unb., att i det samma inträder en söndring af vilja och föreställning, och en dylik söndring förutsätter ju medvetandet. Såsom nyss påpekats, kan han icke heller fasthålla vid det obestämna och toma "absolut omedvetna", som egentligen endast är ett negativt begrepp.

tid och rum till sin rätt i rörelsen, har man först att betrakta "det rörliga ögonskenets" konster, af hvilka en frambringar kromatroper eller rörliga kaleidoskopbilder, en annan vattenkonster; en tredje är den sköna fyrverkerikonsten, som äfven kan framställa det upphöjdas och det behagligas modifikationer, och hvilken Hartmann tillerkänner en viss sjelfständighet, oaktadt den lätt genom att lägga an på det sinligt angenäma kan falla utom det skönas område; en fjerde åter är den formalsköna uttryckslösa dansen, som hvilar på det matematiskt och dynamiskt behagande. Till rörelsens rumtidliga konster hör också "det kombinerade öron- och ögonskenets" konst, som består i formalskön dans, åtföljd af rytmiskt ljud (vid den grekiska kordansen t. ex. skarpt rytmiserade verser).

Det ofria konstsköna, hvars värde först den nyare konsthistorien, men hittills icke estetiken visat sig inse, står väsendtligen under inflytande af ett utomestetiskt ändamål, hvilket, äfven der det är rent fingeradt, blir bestämmande för dess tillvaro och formgestaltning, och hvilket, såsom utgörande en realitet, hvarifrån åskådaren först måste aflösa det estetiska skenet, väcker med de estetiska känslorna konkurrerande reala. I motsats mot det fria konstverket, hvars estetiska sken redan är aflöst, och som derför endast väcker estetiska skenkänslor, kan det ofria dessutom sjelf göras till föremål för konstnärlig afbildning; vid det samma eger också materialets värde och dyrbarhet stundom ett för skönheten skadligt inflytande. — För det ofria konstsköna blir icke blott varseblifningsskenet, utan ock det reproduktiva fantasiskenet framställningsmedel. De konster, som grunda sig endast på det förra och äro blott rumliga, omfatta konstindustriens olika områden, samt skilja sig i tektonik, trädgårdskonst och kosmetik. I tektoniken — till hvilken Hartmann också, med åberopande af sin grundprincip och ofvan angifna skilnader mellan de fria och ofria konsterna, räknar arkitekturen [1]) — förenas det sinligt angenäma i den koloristiska verkan, det matematiskt behagande, hvarpå den s. k. stiliseringen beror, det dynamiskt behagande, som Semper, Böttticher o. a. ingående undersökt, samt det passivt ändamålsenliga, som utgör denna konsts egentliga

[1]) Arkitekturens utomestetiska ändamål är, säger H., i allmänhet taget rumafslutning och bestämmes derefter närmare af det privata, sociala eller ideala behof, som byggnadsverket i fråga tjenar. Denna ofria konst hör lika litet som den öfriga tektoniken till den "bildande konsten". Man kan således icke principielt skilja en "nyttig" från en "skön" byggnadskonst, enär all dylik tjenar eller afser att tjena ett praktiskt ändamål; en skilnad eger här blott rum mellan en skönt ofri och en oskönt ofri (rent teknisk) konst.

innehållsskönhet. Härtill kommer ock symboliseringen dels genom de lägre stadiernas former och färger, dels genom dekorativa ornament från de fria konsterna, hvilka således i de tektoniska konstverken indraga det lefvandes, det slägtmessigas och det individuellas stadier; men dessa symboliserande ornament, som icke blott förekomma i byggnadskonsten, utan ock i den öfriga konstindustrien, måste underordnas under den konstruktiva ändamålsenligheten och få icke öfverskyla och öfverlasta densamma. Den sköna trädgårdskonsten begagnar i motsats till tektoniken, med hvars underart arkitekturen den bör förbindas, lefvande material och täflar med naturen genom idealisering och kombination att framkalla något "landskapligt skönare". Med kosmetik (annars kallad toilettkonst) menar Hartmann konsten att idealiserande stegra menniskans skönhet, en konst, som, då den idkas i det reala lifvet, icke får skådespelarmessigt missbrukas [1]). — Förändringens rumtidliga, ofria konster, som hvila på det rörliga ögonskenet, äro antingen orytmiska rörelsekonster, nemligen den fria leken, som eger fingerade ändamål, men hvilkens reala ändamål är tidsfördrif och viljeöfning genom täflan [2]), sporten, som visserligen kan tillåta rytmik, men der denna då beror på det reala, ej det estetiska ändamålet, samt gymnastiken, hvars lägre art tyskarne kalla "Turnen", och hvars högre man skulle kunna kalla "akrobatism"; eller ock rytmiserade rörelsekonster, såsom hvilka Hartmann uppställer den gymnastiska och sällskapliga dansen. I den rumtidliga förändringen kunna också ögon- oah öronsken förenas, och då uppstår den varseblifningskonst, som Hartmann kallar den estetiska sjelframställningen, som är en del af den praktiska lefnadskonsten, och som har att idealisera den egna gestaltens och röstens naturliga skönhet samt de egna tillhörigheternas och omgifningarnas kulturhistoriska skönhet [3]).

---

[1]) Enligt metoden borde nu följa de ofria blott tidliga konsterna, som bero på rumlös förändring i öronskenet; Hartmann medgifver också detta, men tyckes nästan beklaga, att det icke finnes dylika ofria konster (s. 612).

[2]) Hartmann tyckes här gifva ett erkännande åt lekens estetiska värde och medgifver (s. 614), att detta beror på rörelse-gratien; men han fortfar likväl, förmodligen med tanke på den afmätta gymnastiken, att anse rörelser vara så mycket mer gratiösa, ju mindre det nödvändiga måttet öfverskrides, och han sätter icke gymnastiken lägre än den behagfulla fria leken, oaktadt rörelserna i denna senare äro mere oreflekterade och omedelbara och derför enligt hans eget påstående borde vara skönare.

[3]) De regler, som Hartmann för denna konst uppställer, kunna sägas utmynna i Schillens ord: "Anmuth und Würde".

Det reproduktiva fantasiskenet gifver åtskilliga ofria konster, som kunna kallas talkonster. Dessa hafva dels teoretiskt ändamål (nemligenatt verka på öfvertygelsen), såsom dialektik och disputationskonst, till hvilken senare Hartmann också räknar den journalistiska kritiken och polemiken (efter Heine och Börne) samt det kritiskt-polemiska epigrammet; dels åsyfta de en real sinnesstämning ("Gemüthsanregung"), nemligen predikokonsten och konsten att hålla fest- och loftal, i hvilka det poetiska episodiskt spelar in; dels åter hafva de ett viljebeslut till ändamål: öfvertalningskonsten, till hvilken hör den politiska och sociala retoriken; dels slutligen kunna de tjena såsom beståndsdel i den sköna lefnadskonsten och omfatta då alla de tre föregående arterna. Genom denna senare konst, som förvandlar den egna lefnaden till ett poetiskt konstverk, kan lätt dikten sättas i stället för sanningen, de estetiska känslorna i st. f. reala känslor och derigenom lifvets substantiella etiska värde skjutas åt sidan (jfr ofvan s. 30 f.).

De fria konsterna, hvilka Hartmann skarpt skiljer från de ofria, indelas efter samma grunder som dessa, och äro dels enkla, dels sammansatta. Innan han betraktar de senare, finner han det lämpligast att fullständigt afhandla de förra. Bland de *enkla* fria konster, som basera sig på varseblifningsskenet, möta oss först *de bildande konsterna,* hvilka äro blott rumliga och förmedlade genom synförnimmelser. Det rena tredimensionala formskenet, på hvilket plastiken beror, erbjudes icke omedelbart, utan förmedlas blott af synsinnet, hvilket i och för sig endast gifver ett tvådimensionalt ögonsken. Öfverhufvud taget abstraherar bildhuggarkonsten från färgen, och om olika färgtoner och färger för vissa sidor och led af konstverket användas, sker detta dock blott för att underlätta uppfattningen, icke för att t. ex. föröka "naturtroheten", hvilket visar sig bland annat deraf, att målning af ett bildverk blir så mycket drägligare, ju mera detta aflägsnar sig från den naturliga storleken såsom i kolossalstatyer och miniatyrfigurer [1]). Bredvid det fulla och hela formskenet, som

[1]) S. 630 f. tager Hartmann med historiska och principiella skäl framgångsrikt formskenets renhet i försvar mot anhängarne af skulpturmåleriet, särskildt Alt: "Die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike", Berlin 1886. Han visar vidare, huru osann naturefterhärmningens princip blir, särskildt på detta område, der den icke blott förblandar det rena formskenet med det måleriska ögonskenet, utan öfverhufvud förnekar det estetiska skenets begränsning; med den genomskinliga menskliga huden kan dessutom ingen öfvermålning af ett skulpturverk täfla, och i brist på ett fullständigt konserveradt, sminkadt och påklädt lik skulle en möjligast naturtrogen vaxfigur för denna rigtning vara det högsta i konsten.

ur synförnimmelsernas tvådimensionalitet intellektuelt rekonstruerar tredimensionaliteten, gifves det ock ett abstrakt, ofullständigt formsken, som inskränker verkan af denna senare; så i reliefen, särskildt basreliefen, som endast är fordrad af förbindelsen med ofria konster t. ex. arkitekturen, och som lätt frestas att gripa öfver på måleriets område. Men jemförd med de öfriga fria konsterna är plastiken relativt abstrakt och mest af alla från verkligketen aflägsnad, hvarför den abstrakta idealismen med Winckelmann samt den abstrakta formalismen med Zimmermann i sin estetiska betraktelse stödja sig på den samma; den har en pregel af köld och förståndighet, enär den icke omedelbart är en produkt af sinnena, utan af förståndet efter sinnenas anvisningar. Dessutom är den till området mera inskränkt än t. ex. måleriet, och får egentligen hålla sig till mensklighetens och de högre djurens riken; men derigenom att den icke begagnar det sinligt angenämas medel kan den i sin kyskhet framställa nakenheten i vida högre grad än den nyssnämda systerkonsten. Då plastiken sträfvar att framställa den organiserande principen genom gestaltens enhetliga totalitet, har den sitt egentliga verksamhetsfält på det lefvandes och det slägtmessigas stadier; högst står den visserligen, der den ideala typen konkrescerar till ett sken af sann individualitet, men det karakteristiska har vanligen för den samma endast betydelse, då det gäller att differentiera slägtidealet. Härigenom får fulheten i denna konst mycket ringa spelrum, den formala skönheten desto större, och den plastiska formläran är såsom förstudium af vigt äfven för idkare af målarkonsten.

Den andra bildande, blott rumliga konsten är måleriet, som egentligen hvilar på det fulla färgade ögonskenet, äfven om för studier och praktiska behof det akromatiska ögonskenet kommer i betraktande. Detta senare sker i teckningskonsten, hvilken får sjelfständig betydelse särskildt i de mångfaldigande konsterna samt i illustrationer och i framställningar ur fantasiens, sagans och fabelns verld, der åskådarens inbillningskraft icke vill fängslas af bestämda färger. Denna relativt abstrakta konst öfvergår dock genom upptagandet af färgtoner utan sträng gräns i det egentliga måleriet. Efter föremålet tekniken och konstverkets omfång har man indelat detta på olika sätt, och hvar och en af de så urskilda arterna hafva sina lagar och föreskrifter. Det måleriska skenet kan endast genom en annan konst i sin verkan förbindas med reala föremål; denna konst är mimiken, och målarkonsten gifver då genom dekorationsmåleriet jemte de på skådeplatsen befintliga reqvisita "det sceniska skenet". Andra för-

bindelser, såsom mellan måleri, kromoplastik och reala föremål i dioramat och panoramat, äro endast då berättigade, när de icke hafva något estetiskt anspråk, i det att deras bedrägliga imitation af verkligheten endast gifver en utomestetisk illusion med fordran på natursanning [1]). Måleriet, inom hvars område vanligen det realistiska fältropet höjes, eger mer än plastiken det sinligt angenämas fördelar, men också dess faror; egendomligt är likväl, att alla stora kolorister äro de största antinaturalister dels derigenom att de utan förebild i naturen utbilda de formalsköna färgharmonierna, dels derför att de göra koloriten till verktyg för uppenbarande af deras egna känslor och ideala stämningar.

Efter de blott rumlösa hvilande konsterna komma förändringens blott tidliga konster, som förmedlas genom hörselförnimmelser. Hartmann kallar icke dessa konster musik öfverhufvud (dermed menar han blott instrumentalmusiken), utan åtskiljer dem i tre, hvilka han blott sammanför under benämningen *tonkonster*. På den oartikulerade fasta tonhöjden, säger Hartmann, hvilar instrumentalmusiken; med stor sakkännedom utvecklar han dess bestämningar, som likväl, såsom han framställer dem, äfven till stor del gälla om tonkonsterna i allmänhet, vid hvilkas gemensamma kännetecken han alltför litet uppehållit sig. Mer än i någon annan konst, säger han, spelar det sinligt angenäma in i denna, och om de reala känslor, som då väckas, icke genom reflexhämning undertryckas eller förvandlas till estetiska skenkänslor, blir musikens verkan öfvervägande sensuell, och den estetiker, som derifrån utgår, sensualist. En motvigt häremot ligger i betonandet af den formala skönhet, som musiken i så rikt mått besitter. Det ensidiga fasthållandet vid denna leder åter till en formalism, som förbiser det ideala innehållet, hvilket vid musiken i ännu högre grad än vid de andra konsterna omedvetet percipieras, och hvilket här helt och hållet utgöres af känslomessiga (estetiska, icke reala) själstillstånd och själsrörelser. Musiken är på grund af detta senare mera innerlig och subjektiv än de öfriga konsterna och kan i eminent mening kallas en känslans konst. Men detta innerliga känslolif är också en sida af den konkreta indivi-

[1]) Dioramat och panoramat (i estetiken först infördt af Trahndorff), som i Hartmanns framställning upptaga halfva det utrymme han anslagit åt behandlingen af måleriet, blifva, säger han, estetiskt drägliga, i samma mån som den färgade plastiken aflägsnas och de reala reqvisita mer och mer nedsjunka till en blott ersättning af ramen, till ett symboliskt eller likgiltigt draperi, så att skenet blir uteslutande måleriskt. För framställningen af det imposanta särskildt med oafslutad horisont (såsom sjöstycken) är rundmålningen t. o. m. lämpligare än rambilden.

duella ideen, och äfven musiken är derför objektiv, nemligen såsom afspeglande och återgifvande konkreta individualkarakterers känslolif. Dessa objekt få dock icke framställas genom tonbilder och tonsymboler, som vilja återgifva föreställningar, åskådningar eller begrepp; det äkta tonmåleriet är endast en framställning af känslor genom toner. — Den artikulerade glidande tonhöjden gifver upphof till språkmimiken, hvars sinligt angenäma grundlag är den naturliga menskliga stämman, som i estetisk afsigt formalskönt kan stegras till eurytmik. Det sköna språkföredraget upptages derför såsom moment i språkmimiken, liksom från innehållets synpunkt predikokonsten och den öfriga vältaligheten. Om denna konst består i efterhärmning af andras tal, kan den stå på det slägtmessigas eller det individuellas stadium, allt efter det efterhärmades beskaffenhet; högre är den såsom produktivt skapande, då den tjenar den att genom språkets behag objektivera en viss individualkarakters själsstämning och sinnesrörelser [1]). — Såsom den tredje tonkonsten upptager Hartmann den uttrycksfulla sången, med hvilken icke skall förstås föreningen af poesi och mimik, enär man hvarken har att göra med den sjungna textens ordmening eller det genom de musikaliska formerna uttryckta känsloinnehållet, utan blott det uttrycksfulla föredraget af en såsom färdig förutsatt vokal-komposition. Denna konst har tonhöjden artikulerad såsom instrumentalmusiken och fast såsom språkmimiken och är derför "det syntetiskt högre" af dessa båda konster. I solo- och vexelsång når den deklamatoriska verkan, som tillhör sången, sin höjdpunkt, och deklamationen blir mest uttrycksfull i recitativet, som tillåter omusikaliska biljud mellan och bredvid tonerna (genom konsonanterna) [2]), men hvilket icke

---

[1]) Egendomligt är att räkna den s. k. språkmimiken till de fria ton-konsterna, i synnerhet som Hartmann sjelf medgifver, att den till en stor del beror på efterhärmning, hvilken lätt kan blifva oestetisk, och att den, liksom åtbördsmimiken (s. 687, jfr s. 698), är "eine unnatürliche nach Ergänzung drängende Abstraktion" (s. 674). Till denna och andra oegentligheter, som bero på metodiska felgrepp, skall jag framdeles återkomma.

[2]) Det är egentligen dessa omusikaliska biljud, som utgöra det specifika vid "den uttrycksfulla sången" (göra det formalskön i sången uttrycksfullt utan hänsyn till ordmeningen); alla de öfriga karaktererna kunna i större eller mindre mån ingå i instrumentalmusiken (se s. 679 f.). Recitativet, som för H:n tyckes vara den egentliga formen för den uttrycksfulla sången, är ännu icke musik (s. 685), utan står såsom ett mellanting mellan tala och sjunga; enär det således står lägre än musiken, så kan icke "den uttrycksfulla sångens" konst i Hartmanns mening vara "ett syntetiskt högre". Då den sjungna texten i denna s. k. uttryckfulla sång för öfrigt icke skall komma med i räkningen, enär der äfven kan tillhöra ett oförstådt främmande språk (s. 676), är dat svårt att uppdraga någon skil-

utesluter hänsyn till rytm, harmoni och melodi, äfven om det mera lägger an på tonklangens själfulla skönhet, fraseringens och den enskilda tonens dynamik, de fasta tonernas sammanknytning genom tonglidning samt förändringen i tonens klangfärg (genom vokalernas vexling).

De fria konster, som bero på rumtidlig rörelse och således förmedlas genom "rörligt ögonsken och öronsken", äro enligt Hartmann *de mimiska*. Först möter oss då det rörda ögonskenets konst eller "den abstrakta åtbördsmimiken", som dels är orytmisk och kallas pantomimik (stumt spel), dels rytmisk och blir då dansmimik eller "uttrycksfull dans". Denna senare lägger, liksom plastiken, hufvudvigten på den organiska gestaltens enhetliga totalitet, på hållningens gratie och den formalsköna harmonien, men måste också vidkännas en brist på individuell karakteristik, ehuru åtbörderna under dansen böra vara så karakteristiska som möjligt och den samma hafva en pregel af själsligt uttryck. Uttrycksfullheten förherskar särskildt i balettens dramatiska partier, under det att dansens formalsköna sida framträder i de lyriska; dessa båda sidor böra dock genomtränga hvarandra. — Då pantomimiken saknar det förklarande talet och dansmimiken den åtföljande musiken, fordra båda ett fullständigande i en förening af öron- och ögonsken, som gifver "den fulla och hela mimiken", hvilken icke är en af åtbördsmimik och uttrycksfull sång sammansatt konst, utan en enkel konst, i förhållande till hvilken beståndsdelarne blott äro aflösta sidor och således "abstrakta delkonster". Förbinder sig åtbördsmimiken med språkmimiken, så att de stå i vexelverkan och framkalla hvarandra, då uppstår skådespelarkonsten, som förhåller sig till dansen såsom måleriet till plastiken. Autosuggestionen, som vid de mimiska konsterna är af stor vigt, utgår dels från åtbörden och bestämmer det språkmimiska uttrycket, dels från detta senare och bestämmer den förra; mest verksam är dock autosuggestionen från den poetiska uppfattningen af den ifrågavarande rolen, och textens poesi är i denna konst en viss ersättning för det felande direkta fixeringsmedlet. Den moderna skådespelarkonsten står långt framom den antika, som begagnade masker; men faran af en verklighetshärmande materialism ligger i den förra nära, då skådespelaren icke betänker, att den skapande kraften är det högsta och att öfverensstämmelsen med den eller den modellen på sin höjd kan tjena till att bestyrka det a priori producerade. — Under det att enligt Hartmann skådespelarkonsten äfven kan hafva ett ofritt konstskönt till ända-

nad mellan denna konst, som skall vara fri och sjelfständig, och den ordlösa vokalmusiken, hvars sjelfständiga betydelse s. 654 f. förnekas.

mål, måste deremot operasångkonsten, som uppstår genom förbindelsen mellan åtbörd och uttrycksfull sång, alltid hafva en rent estetisk verkan. Åtbörderna blifva i operan mindre lifliga än i skådespelet, enär hon är mindre dramatisk och mera lyrisk än detta med undantag af den grekiska tragedien, som också i många afseenden står den moderna operan närmare än det moderna dramat. Sångåtbördsmimiken lägger således, liksom plastiken och språkmimiken, an på formal skönhet, på stiliseringen, men bör akta sig för att stelna i stereotyp och schablonmessig konventionalitet.

Återstår nu att omnämna den enkla fria konst, som grundar sig på fantasiskenet, eller *poesien*. Fantasiskenet produceras efter anledning af ordens mening, och till poesien såsom fantasiskenets konst räknar Hartmann derför icke ordklangen, som faller inom de språkliga varseblifningskonsterna, språkgestaltningen, språkföredraget och språkmimiken; men dess verkan måste dock stå i harmoni med den poetiska verkan, ehuru denna icke nödvändigt är i behof af dess underståd. Diktaren bör emellertid använda ord, i hvilka åskådligheten så mycket som möjligt är bevarad, enär åhöraren då så mycket lättare kan för sitt medvetande producera ett fantasisken, hvilket hos en normalt mottaglig menniska kommer nära det fantasisken, som diktaren sökt uttrycka i orden; men åhörarens fantasi bör likväl få något spelrum och icke, såsom t. ex. i den s. k. realistiska romanen, i oväsendtliga drag inskränkas, då den lätt tröttas. Språket är dock endast ett om än oumbärligt vehikel för att frambringa det poetiska fantasiskenet; och detta är, till skilnad från andra slag af fantasisken, icke blott det i fantasiens potens upphöjda sinneskenet, utan speciellt inbillningskraftens genom de poetiska ordens suggestion utlösta spel. Poesien är således icke blott rumlig eller tidlig utan en rörelsens rumtidliga konst liksom mimiken; den är också den mest universella, mest andliga och derför den högsta bland konsterna.

Poesiens indelning i epik, lyrik och dramatik är analog med indelningen af varseblifningsskenets konster i bildande, toniska och mimiska. Som emellertid dessa poesiens arter äro anlagda att resp. reciteras, sjungas och spelas, och det enligt Hartmann gifves en diktning, som icke tager hänsyn till ett möjligt utförande, måste öfver denna indelning sättas en annan, nemligen i "föredragspoesi" och "läsepoesi". För föredragspoesien gäller då egentligen den förra indelningen; och dess första art, epiken, indelas åter efter de två bildande konsterna i plastisk eller rent episk epik och målerisk eller lyrisk epik. Till den

förra, som endast står på tröskeln till det konkret individuella idealet och derför ingalunda får anses för den högsta af alla konstar, utan snarare för den lägsta af poesiens arter, hör det klassiska epos. Den lyriska epiken, som väsendtligen utgöres af det romantiska epos, är en lika berättigad form som den episka, ty hvad som deri brister i plastisk klarhet, ersättes mer än väl genom det humoristiska, hvilket i den plastiska epiken knappast har något spelrum. — Lyriken åter indelar Hartmann i den episka, som mera lägger an på åskådningen än känslan, den rent lyriska, som är en ren känslolyrik och efter motivens beskaffenhet indelas i stämningslyrik, situationslyrik och kontemplativ lyrik [1]), samt den dramatiska eller "lidelsens och motivationens lyrik", hvilken kan tillåta två eller flera diktningsgestalter omvexlande uttala sina känslor och som således visar "lyrikens tendens att i sträfvan efter den högsta möjliga poetiska verkan stegras till dramatik". — Träder sjelfva handlingen i förgrunden och ger sig ett uttryck i spelet — ehuru det icke nödvändigt måste utföras —, så uppkommer dramatiken, som är en syntes af de båda föregående arterna, den åskådliga objektivitetens och den känslomessiga subjektivitetens sferer. Man har indelat dramat efter modifikationerna i komedi och tragedi, och till dessa hafva somliga lagt försoningsdramat, som motsvarar det rörandes modifikation, hvilken man i epik och lyrik och numera ofta i dramatiken icke skiljer från det tragiska; men denna indelning finner Hartmann icke lämplig hufvudsakligen af det skälet, att en (under-)indelningsgrund antingen måste genomgå alla diktarterna eller också icke finnas i någon [2]). Efter sin princip, som närmar sig en betydelselös schablon, indelar han dramatiken i stället i lyrisk, episk och rent dramatisk. Vid dessa arter betraktar han förnämligast de historiskt gifna formerna; en åtgärd, som

[1]) Den kontemplativa lyriken, som Hartmann med förkärlek utvecklat (hans hätske motståndare W. Bölsche säger denna utveckling vara "en liten oas i den stora abstrakta öknen", Kr. Jahrb. h. I s. 23), är icke identisk med tankelyriken, enär den äkta diktaren ej "tänker med tankar, utan med fortskridande åskådningar". Den förra är mest subjektivaf alla arter, derför att den uppenbarar "subjektivitetens djupaste djup i dess väsendtliga allmängiltighet"; den omfattar de högsta modifikationer samt blir i högsta grad mikrokosmisk, mystisk och filosofisk. Som det adeqvata försinligandet af ett idealt innehåll blir så mycket svårare ju högre detta är, så är denna art sällsynt i sin renhet. Den måste på grund af innehållets djup inskränka sig till knappt omfång och är föga sångbar. Såsom filosofisk öppnar den blicken för det ondas obetingade allmänhet och visar slutligen hän på verldssmärtans förefintlighet hos urväsendet. — Således skall lyrikens högsta form vara den pessimistiska verldssmärtans mikrokosmiska lyrik!

[2]) Men kan då icke en (dikt-)arts egendomliga natur betinga en annan underindelningsgrund än som är lämplig för andra koordinerade arter?

han just klandrat i Hegels systematiska framställtning. Den första arten, som har en lyrisk grundton, men i hvilken, liksom i den följande arten, de handlande personerna äro till det inre passiva och handlingen således episk, skall motsvaras icke blott af indernas drama, utan ock af den grekiska tragedien med sin kör. Dessas blifvande estetiska betydelse ligger deruti, att de blott äro den poetiska sidan i ett sammansatt operaartadt konstverk; den lyriska dramatiken lefver också qvar i vår moderna opera, hvilken i rikt mått använder stämnings- och situationslyriken. Den episka dramatiken skall härleda sig från de medeltida bibliska spelen, hvilka inneburo företräden framför det antika dramat genom sin frihet från masken och sin dekorationslöshet, i det att den förra nödgade skådespelaren utveckla en fysionomisk mimik och den senare tillät oberoende i tid och rum. Till denna art hör äfven den nyare tidens drama, särskildt spanionernas, enär deruti saknas handlingens enhet och dess genomgående spänning och stegring. Detta gäller ock Shakspeares flesta dramer, isynnerhet de historiska, som förråda en väsendtligen episk komposition; när han når en verklig dramatisk verkan, är det ej på grund af, utan trots den episka hållningen (s. 759 f., 763), något som hans efterföljare i allmänhet misskänt. Den episka dramatiken eger enligt Hartmann icke ett bestående estetiskt berättigande såsom den lyriska, endast en kultur- och konsthistorisk betydelse. Den högre syntesen af det enaktiga grekiska dramat och Shakspeares utvecklade drama skall gifvas i den "rent dramatiska dramatiken" der den motivatoriska spänningen af den inre handlingen skall stegras akt för akt. Schiller och Kleist hafva närmat sig, men icke hunnit mogna för denna högsta form, för hvilken det ännu icke finnes något fullständigt uttryck.

"Läsepoesien" skall skilja sig från den föregående hufvudformen derigenom att den icke skall vara anlagd på att föredragas, således endast taga hänsyn till ordmeningen, icke till ordklangen, som hör till språkgestaltningens formal-sköna konst, med hvilken "föredragspoesien" är förbunden utan att derför upphöra att vara en enkel konst (s. 784). Hartmann, som sätter poesien så högt, visar här en föga djup inblick i dess väsende. Den är, såsom han ofvan (s. 719) tycktes antaga, anlagd på "sinneskenet i sin totalitet", för hvilket fantasien uppställer bilder "efter anledning af den åskådliga ordmeningen" (s. 717); till dessa "idealt satta sinnen", såsom Vischer säger, hör också hörseln, hvilken är af så stor nödvändighet för uppfattandet af poesiens skönhet, att man satt denna konsts likhet med musiken och dansen deri att den liksom dessa hvilar på rytmiken (Schasler a. a. s. XXVIII); hvarje verklig diktare måste nödvändigt

taga "ordklangen" med i beräkningen, äfven om han icke rent af genom uppläsning vill kontrollera det inre sinnets vittnesbörd [1]). Hvarje läsare af poesi, det må vara prosa eller vers, låter ordklangen gälla åtminstone för sitt inre öra, och det är väsendtligen på dess betydelse det beror, att ett diktverk nästan alltid förlorar i öfversättning, hvilket Hartmann förvånande nog förbiser, i det han (s. 716) säger, att om blott ordmeningen blir bevarad, kan ordklangen fullkomligt förändras utan att den poetiska verkan förtages, enär denna skulle vara oafhängig af det hörda ordets klang. Det är en af de olycksdigra följderna af Hartmanns systematiseringsbegär att från poesien skilja "den välklingande språkgestaltningen" (stilistik och poetik s. 590, jfr ofvan) såsom en särskild konst, om än osjelfständig och blott "formalskön" [2]). Emellan läsepoesien, som hos Hartmann egentligen utgöres af romanen och novellen, och föredragspoesien återstår blott den rent ytliga skilnaden, att den senare oftare plägar högt föredragas än den förra (Hartmann medgifver s. 797, att man äfven kan uppläsa romanen och verkligen gör detta). Men hvarför sätter han dem då såsom olika arter af poesien? Jo, enligt hans mening kan romanen icke räknas till någon af läsepoesiens underarter, epik, lyrik och dramatik, utan "måste" då — förmodligen till följd af dialektikens fordran — vara en högre syntes af dessa (s. 776). Den har prosa-form just derför att man vid den samma skall betrakta ordklangen såsom en bisak och "omedelbart fortskrida från det lästa tecknet till ordmeningen" (s. 771); versen skulle med sina förbleknade, bredvidlöpande "ordklangbilder" endast verka störande i romanen. Den "läsepoesi", som ännu hänger fast vid epikens, lyrikens eller dramatikens former, är enligt Hartmann en oäkta och kan efter föredragspoesiens arter indelas i läseepos, läselyrik och läsedrama. Såsom befriad från den yttre formens bojor, från all varseblifningssinlighet,

[1]) Hartmann medgifver (s. 719), att ordet är ett nödvändigt, oumbärligt vehikel, och att icke hvarje fantasisken, utan blott det med ordet i lefvande vexelverkan satta och språkligt fixerade fantasiskenet är poetiskt sken. — De anmärkningar Hartmann vid poesien gör öfver versformen (t. ex. dramats s. 766 f.) äro emellertid temligen torftiga och ytliga.

[2]) Han synes dock förblanda denna s. k. konst med "det sköna språkföredragets konst", och det tyckes vara härigenom som han råkat begå det stora felet att förbise den yttre formens, språkskönhetens, betydelse i poesien. Förmågan att uppfinna passande ord, uttryck och bilder, rytm, meter och rim skulle således enligt Hartmann tillhöra "språkgestaltningskonstnären" i st. f. att ingå såsom en vigtig bestämning hos diktaren. Språket är just den skönhet på lägre stadium (den passiva ändamålsenlighetens, jfr ofvan s. 50 not 3), som i den högre konkreta innehållsskönheten upptages såsom form, men den upphäfves icke deri, den "uppbevaras".

skall den äkta läsepoesien vara mera anderik än föredragspoesien. Emellertid medgifver Hartmann, att den förra härigenom lätt löper fara dels att hemfalla åt abstrakta reflexioner och derigenom åt en osann, vattenhaltig idealism, som saknar individuell karakteristik, dels att tjena teoretiska eller praktiska intressen eller t. o. m. väcka utomestetiska reala känslor och dymedelst blifva realistisk. Detta, säger Hartmann (s. 776), hindrar dock icke att betrakta läsepoesien såsom en af diktkonstens hufvudarter och principielt renare och högre än den andra, ty det skall vara en allmän lag att med en saks värde faran för dess missbruk växer; men denna "lag" tål dock vid betydande inskränkningar och torde särskildt icke vara tillämplig för det fallet, att möjligheten för dessa afvägar ligger i sakens egen beskaffenhet, ett fall, som just här inträffar på grund af romanens prosaform, hvilken sålunda, långt ifrån att betinga en högre art af poesi, just torde förorsaka en, ehuru visserligen icke oöfvervinnelig, svårighet för den poetiska skönhetens rena framträdande. En till innehållet värdefull roman blir först derigenom verklig poesi, att den tillgodoser språkformens kraf, t. ex. klarheten och välljudet, och detta kontrolleras lämpligen just genom uppläsning, hvarför ock såsom bekant många författare efteråt uppläsa eller (låta) "föredraga" hvad de skrifvit. — Äfven den äkta läsepoesien kan, såsom en syntes af epik, lyrik och dramatik, allt eftersom ett af dessa element öfverväger, ehuru med flytande öfvergångar, indelas i episk, lyrisk och dramatisk läsepoesi (s. 776 ff.). Dessutom kan den efter modifikationerna indelas i rörande, komisk, tragisk och humoristisk och efter omfånget i roman och novell. Att läsepoesien har berättelsens form, skall icke vara ett skäl för att hänföra den till epiken, såsom man vanligen gör, enär detta blott skall vara en yttre bestämning; men äfven om det icke funnes någon annan, är denna bestämning vigtig, enär den rör en sida af diktens väsende, nemligen formen, då deremot, såsom ofvan påpekats, skilnaden mellan den poesi, som läses tyst, och den, som föredrages högt, är en helt ytlig, liksom flera af de bestämningar och undersökningar Hartmann här gör (s. 777 ff.). Vidare skall bestämningen om romanens episka form icke vara allmängiltig, enär läsepoesien nästan helt och hållet kan fortlöpa i dialoger, eller ock berättaren sjelf kan skildra sina egna verkliga eller fingerade öden, hvilket skall motsäga epikens form (s. 777). Men dylika dikter kunna dock till hela sin anda och halt vara episka, likasom också verkligen i många

epos — t. ex. i Miltons Förlorade Paradis — vissa partier äro dialogiska [1]), och i andra — t. ex. i Odysseen — berättelsen delvis fortgår i första personen. Att lyriska och dramatiska element ingå i romanen, är mycket rigtigt; men Hartmann har äfven rörande föredragspoesien i enlighet med sin der genomförda indelningsprincip erkänt, att element från den ena diktarten kunna ingå i den eller de andra. Hvad han (s. 778 f.) räknar såsom lyrisk läsepoesi, kan antingen utgöra eller ingå såsom sjelfständigt moment i ett lyriskt måleriskt epos, såsom han s. 728 ff. skildrat det samma. För att från denna form af epiken kunna öfvergå till lyriken, antager Hartmann ingen "dramatisk epik", enär den dramatiska sjelfbestämmelsen och det egna "ödessmidandet" icke skall kunna få rum inom epikens ram; men hvad som han s. 779 anför såsom dramatisk läsepoesi kan mycket väl sägas utgöra en dylik dramatisk epik. Till denna kan man nemligen just räkna novellen, som vanligen visar en dramatisk koncentration omkring en hjelte och en handling (se Hartmann s. 782); och i novellen har man således exempel på en dylik direkt förening af epik och dramatik, som Hartmann s. 731 vill förneka.

Från de enkla konsterna öfvergår Hartmann till de *sammansatta*, hvilka visserligen stå principielt öfver de förra, men ingalunda göra dem öfverflödiga; verkan af de enkla är finare, af de sammansatta djupare och mäktigare, och dessa gripa derför lättare den stora lekmannapubliken. De fria konsterna kunna endast sammansmälta med hvarandra, icke med de blott formalsköna eller med de ofria, med hvilka de endast kunna gå hand i hand eller ytligt sammanbindas [2]). Först behandlas de *binära* förbindelserna. Mellan de konster, som hafva något gemensamt i afseende på varseblifningsskenet, kan en samman-

[1]) Detta erkänner H. s. 743 rörande diktcykeln ("der Liederkreis"), hvilken han. med tvifvelaktig rätt, hänför till den dramatiska lyriken.

[2]) Fråga är väl ändock, om icke målarkonst och plastik kunna innerligt förbindas med konstindustrien t. ex. i snidade redskap, i utsmyckningen af rum (särskildt i roccocostilen). Dessa fria konster stå då visserligen icke på sin höjdpunkt, utan äro osjelfständiga och relativt ofria. I flera af de nedannämda förbindelserna förlora också en eller annan af de fria konsterna sin (sjelfständiga och) fria karakter; hvadan förbindelsen knappast kan sägas vara ingången mellan fria konster. Så är särskildt förhållandet med måleriet i den sceniska konsten, i hvars mera abstrakta arter, t. ex. den sceniska pantomimen, "det måleriska skenet" är af högst ringa betydelse. Hade Hartmann haft blick för detta och gillat t. ex. Vischers åsigt (Aesthetik bd. III s. 768 ff.), att dekorationsmåleriet är en "vidhängande" konst, så skulle han måhända i sin abstraktionsifver äfven deraf gjort en formalskön eller ofri konst, skild från det fria, sjelfständiga måleriet.

smältning ega rum; rörelsens rumtidliga konster (de mimiska) kunna således å ena sidan sammansmälta med en den rumliga hvilans konst (måleriet), då den sceniska mimiken (pantomimen) uppstår, och å andra sidan med en den tidliga förändringens konst (musiken), hvilket ger den med musik beledsagade dansmimiken [1]). Binära förbindelser kunna också uppstå mellan de tidliga varseblifningskonsterna och poesien, för så vidt man nemligen vid denna tager i betraktande den serie af varseblifningsintryck, som skola väcka det poetiska fantasiskenet, d. v. s. serien af de hörbara ordklangbilderna eller af de med blicken genomlupna skrifteckнen [2]). Förbunden med poesien gifver språkmimiken poesiföredraget, hvarvid (enligt Hartmanns mening) läsepoesien icke kommer i betraktande, utom på grund af något särskildt skäl, såsom vid dialektdiktningar, der orden lättare förstås genom att höras än läsas. Vokalmusiken är en förbindelse af uttrycksfull sång och poesi, således ej en enkel konst eller en underart af musiken, såsom den vanligen betraktas [3]); i de båda deri ingående konsterna, af hvilka poesien (bäst stämnings- och situationslyriken, men äfven den lyriska epiken i kantaten och oratoriet) är ideelt dominerande och tonkonsten öfvervägande sinligt preoccuperande, måste grundstämningen vara

[1]) Den sceniska pantomimen, säger H., förutsätter en skådebana, som likväl vid det stumma spelet vanligen är särdeles enkel: då en fullkomligt realistisk inrättning af den samma aldrig kan genomföras eller nå sitt mål (t. ex. vid sceniska landskap), och då sidokulisser nödvändigt måste kontrastera mot de uppträdandes gestalter och de solida reqvisita, så är, säger Hartmann, den inrättning, som Schinkel fordrade för det Berlinska Schauspielhaus att föredraga, nemligen att blott bakgrunden målas och allt det öfriga blir proscenium eller ren dekorativ begränsning genom gardiner, draperier o. s. v. — Hartmann erkänner, att dansmimiken först får en konsthistorisk betydelse, då den är beledsagad af musik; öfver den samma såsom sällskapsdans och såsom en beståndsdel i balett och opera gör han s. 791 ff. några mer eller mindre ytliga anmärkningar.

[2]) Såvida det skrifna eller tryckta skall uppfattas såsom poesi, måste dock, såsom nyss ofvan påpekades, de ljud, som tryckbokstäfverna utmärka, höras för det inre örat; gifver man sig icke tid till åtminstone detta inre hörande, så kan man på sin höjd fatta det enklaste af "ordmeningen", men icke det poetiska i dikten. Det är för öfrigt alltid de hörbara ordklangbilderna och icke de blott med blicken genomlupna "ordteckenbilderna", som i de ofvannämda binära förbindelserna komma i betraktande. Och inginge icke "ordklangen" i poesiens väsende, så vore förbindelserna med den samma endast ytliga och kunde ej alstra några enhetliga konstverk. S. 800 medgifver Hartmann, att poesien (neml. den lyriska) inträder i medvetandet genom örats varseblifningsintryck och är väsendtligen successiv, hvarför den också kan med musiken bilda en verklig organisk enhet.

[3]) Att likväl vokalmusiken icke blott är den ursprungliga, utan äfven den förnämsta arten af musiken, har Spencer i sin nämda uppsats om "Musikens härkomst och uppgift" historiskt och psykologiskt sökt visa.

den samma och skiftningen i känslan löpa fullkomligt parallelt. Förbindelsen mellan poesi och mimik ger det dekorationslösa skådespelet, hvilket endast har ett antiqvariskt intresse och egentligen tillhör en förgången historisk epok.

Bland *ternära* förbindelser behandlar Hartmann först den mellan de tre varseblifningskonsterna dansmimik, instrumentalmusik och sceniskt måleri: baletten, hvilken visserligen för närvarande nedsjunkit till dekorationsstycke, men som i sin renhet, och då hufvudvigten lägges på den mimiska handlingen, innehar "en hög rang inom varseblifningskonsternas sfer", ja enligt Hartmann måste stå öfver alla enkla sådana i abstrakt estetiskt värde (jfr. om operan s. 824). Derefter upptager han förbindelsen mellan varseblifningskonster och poesi, hvilken dels gifver den af instrumentalmusik beledsagade sången, der författaren egentligen och sist åsyftar operan, ehuru denna först behandlas senare; dels skådespelet med dekoration, der han åter (liksom vid "den sceniska pantomimen") och temligen detaljeradt behandlar scenens fordringar [1]).

Operan, som redan betraktats vid "sångåtbördsmimiken", och till hvilken författaren äfven tagit hänsyn vid "instrumentalvokalmusiken", är slutligen den enda *qvaternära* förbindelsen, nemligen af poesi, sångåtbördsmimik, instrumentalmusik och dekorationsmåleri, hvilka konster efter denna ordning äro af betydelse för hela den sammansatta konsten; orkestern, som representerar instrumentalmusiken, har i den moderna operan tillökats i oerhörd grad, och det är derför, då man måste förtaga dess gent emot sången alltför starka verkan, nödvändigt att göra dess plats lägre än åskådarnes, såsom Richard Wagner [2]) förordade.

---

[1]) Bland hans vigtigasta anmärkningar är emot den lyxen i den sceniska utrustningen såsom ledande till oestetisk ytlighet samt emot teatrarnas oerhörda utrymme, som nödvändiggör ansträngning af skådespelarnes röster och omöjliggör uppfattningen af finare nyanser, särskildt sådana af komisk art.

[2]) Wagner, som egde samma Buddhistiskt-panteistiska grundåskådning på Schopenhauers botten som Hartmann, är enligt denne förnämligast märklig såsom operadramats utbildare derigenom att han påvisade "den motsägelsefria möjligheten" af en opera såsom en förening af musikalisk betydenhet och högsta dramatiska uttrycksförmåga. Han begick dock sedermera det felet, att lägga recitativet till grund för hela operan, ej blott för de specifikt dramatiska ställena i dikten — ehuru hans egna operor ingalunda äro särskildt dramatiska, utan ofta i hög grad lyriskt utspunna —, samt att underskatta både körens och arians betydelse; hvarjemte han ej insåg, att "intet är mera oestetiskt än måttlöshet, och att ingen måttlöshet är sämre än den, som genom de på hvarandra följande intryckens alltför stora varaktighet pressar den sista återstoden af mottaglighet ur åhörarens själ och sinnen" (s. 815). Hartmann polemiserar ock mot Gustav Engels öfverdrifna uppskattande af

Såsom af den nu afslutade redogörelsen för Hartmanns lära om de sköna konsterna framgår, visar han deri en så utpreglad indelningslust, som kan besjäla äfven en tysk systematiker. Olyckan är blott, att han, såsom flera gånger påpekats, härigenom förledes till de våldsammaste abstraktioner, hvilka dock skola vara "begreppsenligt" fordrade. För att undersöka ett föremål fordras väl en begreppsenlig sönderdelning deraf i de enklaste elementen, men vid denna sönderdelning får man dock icke förbise deras samhörighet, och man eger icke rätt att skilda från hvarandra behandla dem såsom "membra disjecta". Om redan det är olämpligt att först såsom särskilda formalsköna konster upptaga de olika slagen af ornamentik, springer denna olämplighet tydligt i dagen, när det samma sker icke blott med den allmänna rytmiken, utan ock med den innehållslösa musiken, den välklingande språkgestaltningen och språkföredraget, det uttryckslösa sångföredraget, den uttryckslösa dansen och "den af rytmiskt ljud ledsagade formalsköna dansen". Att konsten att frambringa kromatroper eller kaleidoskopbilder, är en skön konst, om än aldrig så osjelfständig och formalskön, torde väl knappast någon erkänna, äfven om man åt vattenkonsten och fyrverkeriet kan medgifva ett underordnadt estetiskt värde. Huru olycksdigert uppställandet af den välklingande språkgestaltningen såsom en särskild konst varit, har redan vid poesien anmärkts. Till denna senare konst måste väl didaktiken och vältalighetens arter räknas, för så vidt de skola falla inom det skönas område; de böra derför icke betraktas såsom särskilda ofria konster. Oafsedt den konstlade anordningen att skilja den "innehållslösa musiken" från musiken såsom fri konst, torde Hartmanns åsigt om tonkonsten i allmänhet icke utan motsägelse kunna accepteras. Den s. k. språkmimiken, från hvilken han likaledes högst konstladt skiljer det välklingande språkföredraget, och hvilken, såsom han sjelf medgifver (s. 667 f.), lätt kan få utomestetiska ändamål, om den idkas sjelfständigt, står på grund af den glidande tonhöjden ingalunda lika högt på konsternas rangskala som musiken; den kan ju icke utan poesiens tillhjelp bilda något njutbart konstverk, men förbunden med den samma skall den genast bilda en sammansatt konst: poesiföredraget, hvilket skall vara en fri konst, eftersom språkmimiken, ifrån

---

ledmotivet, hvilket orsakar en öfvervigt af den reflexionsmessiga kompositionstekniken och genom sin till största delen abstrakta och begreppsenliga föreställningshalt för utom konstens gränser.

hvilken den utgår, enligt Hartmann är fri [1]). Det uttryckslösa sångföredraget, som likväl skall kallas skönt, behandlas också skildt från den uttrycksfulla sången; men denna är icke heller sjelfständig, enär den abstraherar från "ordmeningen", som ju är poesiens vigtigaste element; först i den binära konst, som kallas vokalmusik, får sången något konstvärde. En helt ny konst skall äfven uppstå, då sången ackompagneras af instrumentalmusik, ehuru det blott är intrycket af förbindelsen mellan poesi och musik som förhöjes i denna "ternära" förbindelse, och karakteren af konstverket ju ej väsendtligen förändras, om instrumentalmusiken kommer med, hvilken då spelar en helt underordnad och tjenande rol. En ännu mera underordnad rol spelar måleriet i operan (jfr. s. 811) liksom i "det sceniska skenet" öfverhufvud, såsom ofvan s. 115 not. 2 blifvit påpekadt. I sammanhang härmed kan anföras såsom en annan olägenhet af den detaljerande indelningsifvern, att de sceniska förhållandena, teaterns inredning m. m. behandlas på flera skilda ställen, nemligen dels vid den stumma sceniska mimiken s. 788 ff., dels vid skådespelet med dekoration s. 811—814, samt äfven på tal om operan; och denna senare har Hartmann behandlat icke blott, såsom nämdes, vid föregående arter af mimik och musik, utan äfven vid den lyriska dramatiken, hvilken han sålunda icke, såsom han synes vilja (s. 757), betraktar ur rent poetisk synpunkt. Emot vanan har han för öfrigt vid operan (t. ex. s. 711 ff.), liksom vid "den sköna lefnadsgestaltningen", meddelat en del empiriska råd och regler, som äro obehöfliga i en systematisk framställning, der det dessutom är så trångt om utrymmet, att författaren t. o. m. i principfrågor får nöja sig med antydningar. Och mimiken slutligen, äfven den återkommer på en mängd ställen, nemligen såväl bland de ofria som bland de enkla och sammansatta fria konsterna; dansen dessutom bland de formalsköna, dels såsom "uttrycklös", dels såsom "med rytmiskt ljud

[1]) Hartmann medgifver också, att språkmimiken är "en onaturlig, efter fullständigande trängande abstraktion" (s. 674). Den tenderar enligt honom icke blott att förenas med poesien utan ock med åtbördsmimiken, för att tillsammans med den bilda "den fulla och hela mimiken". Och likväl upptager han den såsom en fri konst, jembördig med plastik, måleri och musik. Snarare skulle man kunna sätta språkmimiken såsom ett relativt sjelfständigt, men estetiskt underordnadt förstadium till (vokal-)musiken; jfr Spencers utveckling af musiken såsom "en idealisering af lidelsens naturliga språk" eller det "upprörda talet" i den nämda uppsatsen "Musikens härkomst och uppkomst". (Jfr. ock rörande den abstraktion, som H. kallar uttrycksfull sång, s. 682 och s. 698). — En liknande onödig abstraktion är "kosmetiken", som skiljes från "den estetiska sjelfframställningens" ofria konst.

beledsagad". Den sällskapliga dansen t. ex. betraktas först såsom en ofri konst s. 614, men upptages åter s. 791 under musikdansen, hvilken är dansens egentligen enda värdefulla historiska form, ehuru den rena dansmimiken i princip skall vara en sjelfständig konst (s. 697). Skådespelarkonsten, hvilken först behandlas såsom dekorationslös och derefter såsom "försedd med dekorationer" (den är då efter Hartmanns terminologi en ternär förbindelse), är såsom uttrycksfull rörelsekonst den fullständiga mimiken; och till denna förhålla sig pantomimiken och pantomimen blott såsom abstrakta, osjelfständiga förstadier (jfr. s. 687 o. 698), men de räknas af Hartmann likväl till de fria konsterna. Hvad nu i allmänhet beträffar mimiken, som begagnar det naturskönа såsom material [1]), så skulle väl allra minst Hartmann hänföra den till de fria konsterna, då han ju anser det naturskönas sken ofritt såsom häftande vid realiteten; han menar dock, att det af konsten i anspråk tagna naturskönа här upphör att betyda hvad det är och börjar att betyda hvad det icke är, och att det således "upphäfves i konstens fria estetiska sken" (s. 784). Men äfven om mimiken tages i anspråk af någon högre konst, musiken eller poesien, som då betingar produktens värde, torde det vara svårt att vid den samma bortse från realiteten, hvilket Hartmann sjelf tyckes inse, då han i fråga om det skönas förhållande till det sinliga, till sanningen, sedligheten och religionen, varnar för förvexlingen af estetiska och reala känslor, hvilken särskildt i det sceniska skenet ligger nära till hands. Väl är konsten i allmänhet ett uttryck för en stegrad lifskänsla, för ett mått af energi, som icke helt och hållet åtgått för behofvens tillfredsställande, men detta reala ursprung är i de fria konsterna till största delen utplånadt, då det deremot träder tydligen i dagen i den rytmiska åtbördsmimiken (dansen), hvilken derför fordrar ungdomliga bärare. Och skådespelarkonsten, som har flera beröringspunkter med "den estetiska sjelfframställningens" ofria konst, är ännu närmare än dansen förbunden med det reala lifvet, från hvilket den omedelbart hemtar sina förebilder; det är just till följd häraf, som den dramatiska poesien, för så vidt den tager hänsyn till den sceniska framställningen, lätt löper fara att råka på realistiska afvägar, såsom Hartmann sjelf framhåller.

[1]) Tager man, säger H., icke hänsyn till den lefvande framställaren och hans uttrycksfulla miner och åtbörder, så blir dansen blott en osjelfständig konst, som baserar sig på det matematiskt och dynamiskt behagande (jfr. s. 593 samt s. 690 f.).

Måste man sålunda anse Hartmanns schema för konsterna misslyckadt särskildt genom de naturvidriga abstraktioner, som der öfverallt möta läsaren, samt äfven på grund af den felaktiga principiella ställning han åt flera konster velat inrymma; så får man likväl erkänna såsom en förtjenst hufvudindelningen i fria och ofria konster samt den särskilda betraktelsen af dessa senare (ex. konstindustrien). Denna indelning i fria och ofria konster betraktar Hartmann också såsom det vigtigaste i sin konstlära (jfr inledningen s. XIV). Åtskilliga special-undersökningar, särskildt vid de mimiska och musikaliska konsterna, äro också af stort värde; men mot många detaljbestämningar (t. ex. versdramats historiska ställning s. 766) kunde klander vara befogadt, och flera anmärkningar äro dels mycket ytliga, dels af en högst empiriskt-realistisk, men alls ingen filosofisk natur (jfr W. Bölsche a. st. s. 25 o. flerst.).

Egendomligt är att se, huru Hartmann här visar sig såsom en den mest ensidige systematiker, oaktadt han säger sig vilja betrakta de estetiska företeelserna från empirisk ståndpunkt. Visserligen har han tredelningen endast såsom en sekundär under tvådelningen i varseblifnings- och fantasikonster; men den engång antagna principen, vare sig den är två- eller tredelande, genomföres så abstrakt och utan hänsyn till konstens verklighet, att man med skäl må säga hans konstlära vara indelad efter dialektiska schabloner, ehuru dylikt skall vara "principielt uteslutet" (s. 624). Särskildt i indelningen af "föredragspoesien" träder ju den konstlade schablonen i öppen dag, ehuru löjligt och olyckligt nog det antagna tredelningsschemat kommer i strid med den dialektiska utvecklingen vid öfvergången från den första arten (epiken) till den andra (lyriken), då schemat spränges och epiken får nöja sig med blott tvenne underarter.

I företalet till sitt estetiska system betonar Hartmann uttryckligen den skuld, i hvilken han står till den föregående estetiska forskningen, och han framställer härvid anspråk på historisk kontinuitet för detta sitt arbete (s. XIII ff.). Men de hittills undangjorda forskningarna, menar han, voro delvis ofullständiga, och de uppställda begreppen fordrade framför allt belysning från ståndpunkten af ett nytt filosofiskt system; hans anspråk på originalitet är derför icke mindre, och knappast något kapitel i boken skall finnas, som icke innehåller något

väsendtligt nytt, ehuru förf:n objektivt nog icke vill påstå, att detta nya alltid betecknar ett framsteg i forskningen.

Innan jag går att från dessa båda synpunkter: kontinuiteten och originaliteten, kasta en återblick på Hartmanns estetiska system, skall jag nämna några ord om hans metod och framställningssätt. Hartmann säger sig hafva följt den induktiva metoden "på empirisk bas" och påstår, att den här för första gången blifvit fullständigt genomförd i estetiken; föregångare, såsom Fechner och Carriere, hafva blott framstält fordran derpå. I verkligheten är dock Hartmanns fenomenologiska tillvägagående illusoriskt. Han utgår nemligen från ett på förhand antaget begrepp, och hufvudsaken för honom blir det systematiska uppbyggandet, den arkitektoniska förbindelsen mellan de olika leden samt den symmetriskt detaljerade indelningen af hvart och ett led. På detta sätt fortskrider icke den moderna induktiva metoden; den fastslår icke först definitionerna, den undersöker, med stöd af den kausativt förklarande psykologien, lagarne för den estetiska förnimmelsen och njutningen vid det sköna, den samlar från alla håll material: fakta och omdömen från den egna erfarenheten, från samtiden och historien, den urskiljer det allmänna och hufvudsakliga i de enskilda fallen och vill genom ett dylikt noggrant analyserande med största sannolikhet vinna ledande synpunkter samt om möjligt sedan försöka att sammanknyta dem i en högsta princip, hvilken då kastar tillbaka en klar belysning på de särskilda problem, ur hvilka den härledts [1]). Men denna metod är icke Hartmanns; han är på det hela taget lika mycket syntetiskt fortskridande som de äldre idealisterna, t. ex. Hegel, till hvilken han i många andra fall erkänner sig stå i skuld. Mot sin vilja har han också rönt inflytande af Hegels mäktiga dialektik, ehuru han icke alltid användt den samma på ett för de estetiska frågorna

[1]) Till en viss grad kan och bör den induktiva metoden förenas med den egentligen filosofiska, deduktiva (jfr Fechner: Vorschule der Aesthetik I. s. 3 f.); den samlar då det material och gifver det underlag, hvarmed och hvarpå den systematiserande estetiken bygger. Hartmann klandrar, att de äldre idealisterna hafva underskattat induktionens betydelse, hvarför de alla mer eller mindre gjort sig skyldiga till "abstrakt begreppsdialektik och godtycklig konstruktion". Men denna anmärkning drabbar också H. sjelf, huru stor hans "förtrogenhet med alla konsterna och deras verkliga produkter" än må vara. (Det är egentligen i musik och måleri samt äfven i poesi, som H. haft tillfälle att skaffa sig praktiska insigter.) Han säger väl (noten s. 443), att hufvudsaken för att de af estetiken uppstälda lagarne skola ega en oomtvistad och allmän giltighet, är att "de induktioner, genom hvilka de härledts, öfverhufvud taget äro utan luckor uttömmande i förhållande till det väsendtliga i de psykologiska erfarenhetsfakta"; men dessa induktioner borde väl just hafva intagits i en framställning, som anser sig ega "en induktiv metod på empiriskt grundlag".

fördelaktigt sätt (jfr ofvan s. 121) [1]). Och hvad som både Hegel och flere af dennes öfrige efterföljare (särskildt Vischer) mera än Hartmann hafva tillgodosett, det är estetikens empiriska material: sällan (Bölsche säger med orätt: aldrig) anför han några belysande exempel, icke ens der de, såsom t. ex. vid det komiska, äro högst nödvändiga. Men genom att på detta sätt hålla sig fjerran från det skönas empiriska område löper man lätt fara att förirra sig på de rena abstraktionernas sterila mark, och denna fara har, såsom jag visat, Hartmann ingalunda undgått; härigenom får också hela hans framställning en torr och tröttande ton, som ingalunda förhöjes af den mängd tekniska fackuttryck och delvis nybildade abstrakta termer, hvilka snarare försvåra än underlätta studiet af boken. Besväras sålunda hans framställning af "den filosofiska teknikens tyngd", så har han deremot sorgfälligt undvikit det andra fel, hvilket Schasler (a. a. s. XIII) anmärker hos estetiska författare, nemligen "die phrasenhafte Schönrednerei"; i den "använda estetiken", t. ex. de estetiska uppsatserna i Ges. St. u. Aufz., anser Hartmann det vara tillåtet att "i skön form tala om det sköna", men i estetikens systematiska framställning skall sådant dels taga för mycket utrymme, dels icke tillräckligt låta "den rationella utvecklingen" framstå i "sin logiska nykterhet och språkliga begreppsprecion" (Aesthetik II. s. VIII). Klarhet och öfverskådlighet utmärka också i allmänhet detta Hartmanns verk; men i språkligt och stilistiskt hänseende är det vida mindre njutbart än hans äldre arbeten.

Blicka vi då tillbaka på Hartmanns estetiska system och först uppehålla oss vid utvecklingen af det skönas väsende, så finna vi, att han konseqvent genomfört det grundläggande begreppet af "det estetiska skenet", och detta måste

[1]) Egendomligt är att se, huru Hartmann, som ursprungligen egde en frisk blick på verkligheten och hatade skolschabloner, allt mer och mer framstår såsom en deduktiv och systematiserande filosof. En skarpsinnig dialektiker är han också i grunden, och det är kanske äfven härför som han allt mera känner sig dragen till Hegel. I sin ofvannämda uppsats "Mein Verhältniss zu Hegel" (i Phil. Mhfte 1888) säger han också sig vilja antaga en dialektik i anordning, indelning, fortskridande och arkitektonisk uppbyggnad; den skall dock icke såsom Hegels bero på motsägelsen, utan innebära "spekulativa synteser af reflexionsmessiga motsatser" och hvila på induktionens grund. I H:ns "Aesthetik", der förvandtskapen med Hegel skall vara störst, får dock, såsom nämts, induktionen en högst ringa betydelse. Huru högt Hartmann uppskattar Hegel, framgår af sådana yttranden, som att hans egen spekulation endast skall gå ut på att försöka en fri förnyelse af den Hegelska filosofien ut ur den Hegelska andan i en för vår tid lämpad form, och att den Hegelska estetiken icke behöfver förändras, endast i sin egen rigtning fulländas.

vi betrakta såsom ett vigtigt framsteg i forskningen. Flere af föregångarne, särskildt Hegel (Vorlesungen über die Aesthetik I. s. 144 o. flerst.) och hans anhängare (jfr t. ex. Monrad, Aesthetik s. 53, 201 ff.), hafva visserligen på spridda ställen angifvit det sköna såsom ett idealt skenväsende, men ingen har förut så utpregladt och konseqvent tillämpat denna åsigt som Hartmann. Från denna ståndpunkt bekämpar han med kraft realismen i konst och konstfilosofi, dervid åter egande stöd hos Hegel (a. a. t. ex. s. 208 ff.) samt äfven hos Schasler, som i sin historiska undersökning framgångsrikt polemiserar särskildt mot den s. k. efterhärmningsteorien. Detta afvärjande af hvarje realitetens inblandning i det sköna har också drifvit Hartmann att skarpt skilja mellan de utomestetiska reala känslorna och de af det estetiska skenet framkallade estetiska. Dessa senare åtskiljer han i reala och ideala, hvilka senare representera det för hvarje skönt föremål olika innehållet, och hvilka han gifver den något egendomliga benämningen "skenkänslor" — de stå egentligen, såsom jag påpekat, nära hvad man kallar "föreställningsassociationer". Den reala estetiska lusten eller njutningen vid det sköna är, såsom Hartmann betonar i sin kritik af Kirchmann och Fechner, endast ett kriterium, icke (genom sin intensitet) en måttstock på det sköna; men, liksom den dermed i sammanhang stående estetiska illusionen eller subjektets ideella försänkande i objektet, får den dock en djupare betydelse såsom häntydande på verldsprocessens mening, en åsigt, som redan framstälts af Solger och Weisse (den ändliga subjektivitetens uppgående i den absoluta substansen), och hvilken med samma pessimistiska syftning som hos Hartmann uttalats af Schopenhauer ("Die Welt als Wille und Vorstellung I (1844) s. 223 ff.). Det slags mikrokosmiska betydelse, som Hartmann i sammanhang härmed vill gifva åt det sköna, måste, såsom ofvan s. 37 ff. påpekats, af yttre och inre grunder ogillas; men hans utveckling af det skönas förhållande till det reala behofvet samt till sanningen, sedligheten och religionen är i många hänseenden utmärkt och erbjuder flera nya synpunkter.

I utförandet af systemet är Hartmann icke alltid så lycklig, ehuru han äfven här inlagt en blifvande förtjenst i utvecklingen af det skönas konkretionsstadier, i uppställningen af dess modifikationer, i undersökningen af den konstnärliga verksamheten, i den genomförda åtskilnaden af fria och ofria konster samt äfven i flera underindelningar och detaljanmärkningar. Hans sunda estetiska instinkt förvillas nemligen alltför lätt af hans utpreglade intellektualistiska och metafysiska tendens. Oaktadt han sålunda flerstädes och särskildt i den för-

tjenstfulla konkretionsläran betonar, att det sköna är den konkreta ideens adeqvata försinligande, blir det för honom slutligen det abstrakta innehållet, som betingar skönhetens värde, och han förgäter då, att det afgörande i skönhetens rangskala icke blott är det högre innehållet ensamt, utan ock det konkretare genomträngandet af innehåll och sinlig gestalt. "Logiciteten" blir för honom det sköna (jfr t. ex. ofvan s. 72: "den lösta konflikten är såsom logisk skön"), och värdet af en skönhetens modifikation sättes uttryckligen såsom beroende endast på "det högre ideala innehållet" (jfr ofvan s. 92). Vid förklaringen af detta högre innehåll får Hartmann då tillfälle att utveckla sin egendomliga åsigt om verldsprocessens väsen; och så kommer till den intellektualistiska tendensen äfven den pessimistiska.

Hartmanns pessimism hvilar på läran om det omedvetna, och denna lära söker han ock att göra gällande inom estetiken. Det sköna skall både recipieras och produceras omedvetet. Han råkar här, särdeles i fråga om förnimmelsen af det sköna, alldeles att förbise det medvetna förståndets verksamhet; men sin ståndpunkt kan han likväl icke konseqvent fasthålla, då och då framskymtar ett medgifvande af reflexionens betydelse, och när det sköna slutligen får rolen att vara en sanningens profet, tyckes den omedvetna karakteren hos dess perception alldeles försvinna. Hvad det absoluta beträffar, i läran om hvars omedvetenhet Hartmann anser sig hafva närmaste föregångare i Hegel, Schelling och Schopenhauer, så skall det sköna icke finnas för det samma äfven af det skälet, att sinligheten, som är ett skönhetens nödvändiga vilkor, för det absoluta försvinner. Icke heller denna åsigt förmår han att konseqvent genomföra: i öfverensstämmelse med Hegel medgifver han (s. 179), att "den konkreta omedvetna ideen måste ideelt i sig innesluta det rumtidliga förhållandet, som hon har att vid sin realisering sätta och utgestalta"; hade han kunnat fasthålla detta och, såsom t. ex. estetikern Eckardt och äfven sådana protestantiska teologer som Martensen, kunnat erkänna, att sinligheten finnes, fastän upphäfd, i och för Gud, som ser "sub specie æternitatis", så hade han måhända äfven kunnat antaga en "öfverjordisk" skönhet, en skönhet för och hos Gud.

Då Hartmann anser sig framställa en utveckling af Hegels filosofi "i en för vår tid lämpad form", så menar han med denna senare otvifvelaktigt den pessimistiska rigtning, som han gifver den Hegelska panteismen; och pessimismen är tyvärr ett af vår tids karakteristiska drag. Men om redan panteismen

visar sig ohållbar, när det gäller att tyda det skönas ställning i universum [1]), så är den pessimistiska åskådningen ännu mindre förenlig med en sund estetisk uppfattning. Med full rätt framhäfver Seydel (i Gött. Gel. Anz.), att det skönas verld är en lycklig, antipessimistisk, och att den salighetsnjutning, som gifves i den samma, tyder på saligheten hos urkällan, dess upphof. Hartmann anser sjelf, att Hegels ensidiga intellektualism bör fullständigas genom erkännande af vilje- och känslolifvets berättigande, och att detta lif innerst utgöres af kärleken; men kärleken är icke förintande, den är skapande — en pessimistisk åskådning borde konseqvent icke erkänna den konstnärliga, skapande verksamheten, liksom den, då den förnekar individualitetens blifvande betydelse, borde förneka allt skönt. Optimismen torde nog hafva rätt, om den icke vill medgifva skönheten en sådan mikrokosmisk betydelse, som Hartmann gifver åt den samma (jfr H:ns Aesthetik II s. 379) [2]). Genom denna egendomliga mikrokosmiska karakter förlorar det sköna slutligen för Hartmann sin sjelfständighet, och det får, fastän han icke vill medgifva det, väsendtligen "utomestetiska" ändamål, nemligen dels ett teoretiskt att undervisa om pessimismens sanning, om förintelsen såsom slutmål, dels ett praktiskt att "trösta förlossningshungrande själar" och att vända viljan från lifvet.

Fäster man sig blott vid den pessimistiska halten af Hartmanns estetiska system, så måste man i grunden ogilla det samma; och från denna synpunkt kan man endast gifva Hartmann det beröm, som ligger i Seydels yttrande (a. st. s. 745): "Einen Irrthum zu voller Perfektion zu bringen, ist ein stellvertretendes Leiden für die Menschheit". Men lyckligtvis är den pessimistiska karakteren hos Hartmanns estetik icke så öfvervägande, att man nödgas betrakta den hufvudsakligen från denna synpunkt. Snarare kan man anse hans system såsom en sammansmältning och en utveckling utaf de hufvudtankar,

---

[1]) Se bl. a. Ljunggren: "Framställning af de förnämsta Esthetiska Systemerna" flerstädes t. ex. II (1:a uppl.) s. 58 f., noten s. 77 f. — Liksom t. ex. Vischer vill Hartmann bortresonnera kristendomen såsom en (snart) historiskt öfvervunnen ståndpunkt, och han hänför, såsom vi sett, t. o. m. dess grunddogm, treenighetsläran, till den mytologiska folkfantasiens spöklika område; men skulle någon föreställning af det absoluta vara "spöklik", så vore det väl just Hartmanns "omedvetna" med sin ologiska, "absolut dumma" vilja.

[2]) Det råder en tvetydighet i Hartmanns användning af ordet "mikrokosmisk"; egentligen tager han det i ofvan afsedda betydelse såsom på "verldsprocessen häntydande", men stundom får det en annan mening, nemligen såsom utmärkande det karakteristiska för individen såsom en partialidé (jfr ofvan s. 35 not 2 och s. 59).

som preglat den senaste idealistiska estetiken i Tyskland. Och mot detta systems upphofsman, denne tänkare af första rang, som med outtröttlig flit, ehuru kanske stundom något för feberaktigt [1]), genomforskat de flesta af de stora lifsfrågornas områden, kan man icke annat än hysa tacksamhet äfven derför att han haft mod att i vår realistiska tid försvara och befästa det idealas makt också inom skönhetens sfer, samt derför att han utvecklat betydelsen af den äkta konkreta estetiska idealismen, skildt den från den falska abstrakta samt gifvit den fasta stöd, som skola bestå, långt sedan samtiden (och kanske äfven Ed. von Hartmann sjelf) insett ohållbarheten af hans på det "absolut omedvetna" grundade pessimism.

---

[1]) Äfven den skarpsinnigaste och flitigaste författare kan icke undgå att på sina ställen blifva mindre grundlig och noggrann, om han nemligen så ofta skall utgifva så digra verk som Ed. v. Hartmann; det tyckes nästan som om denne icke gerna ville låta September månad något år förflyta utan att då hafva daterat förordet till ett nytt arbete merendels af flera hundrade tryckta sidor.

FÖRELÄSNINGAR

OCH

ÖFNINGAR

VID

KUNGL. UNIVERSITETET I LUND

HÖST-TERMINEN

1889.

Lunds Univ. Årsskr. Tom. XXV.

Kansler:

PEHR JAKOB VON EHRENHEIM,

J. U. K., f. d. Stats-Råd, R. o. K. af K. M. O., St. Olf. Fr. H. L.,
L. K. V. A.

Pro-Kansler:

WILHELM FLENSBURG,

Th. o. F. D., Biskop i Lunds Stift,
K. m. st. k. N. O.

REKTOR:

THEODOR WISÉN,

F. D., Professor i Nordiska Språk,
En af de Aderton i Svenska Akademien, R. N. O.

PRO-REKTOR:

AXEL MÖLLER,

F. D., Professor i Astronomi, K. N. O. 1:a Kl., L. K. V. A.

Pensionerade Lärare.

JACOB GEORG AGARDH, *M. D., F. Jub. D., f. d. Professor i Botanik, K. N. O. 1:a Kl., L. K. V. A.*

CARL FREDRIK NAUMANN, *M. o. F. D., f. d. Professor i Anatomi, K. W. O. 1:a Kl., R. N. O.*

AXEL NYBLÆUS, *J. U. o. F. D., f. d. Professor i Praktisk Filosofi, K. N. O. 1:a Kl., L. K. V. A*

GUSTAF LJUNGGREN, *F. D., f. d. Professor i Æsthetik samt Litteratur- och Konsthistoria, En af de Aderton i Svenska Akademien, K. N. O 1:a Kl., K. D. D. O. 1:a Gr., L K. V A.*

Theologiska Fakulteten.

Professorer.

CARL OLBERS, *Th. o. F. D., Professor i Kyrkohistoria och Symbolik, Förste Theologie Professor och Domprost, L. N. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 2 kl. 11 f. m. Sjunde Seklets Kyrkohistoria och leder öfningarna på seminariet.

CARL WILHELM SKARSTEDT, *Th. o. F. D., Professor i Exegetisk Theologi, f. d. Kontrakts-Prost, Kyrkoherde i St. Uppåkra, L. N. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 2 kl. 10 f. m. Månd. och Tisd. Apostlagerningarna, Thorsd. och Fred. Pauli mindre bref.

CLAS WARHOLM, *Th. o. F. D., Professor i Dogmatik och Moraltheologi, Kyrkoherde i Kärrstorp och Glostorp, L. N. O.*, åtnjuter tjenstledighet.

SVEN LIBERT BRING, *Th. o. F. D., Professor i Praktisk Theologi, Kyrkoherde i Hellestad, Dalby och Bonderup, L. N. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 2 kl. 9 f. m. Månd. o. Tisd. Homiletik, Thorsd. o. Fred. Kasuistik, samt leder homiletiska och katechetiska öfningar.

Extraordinarie Professorer.

MARTIN GABRIEL ROSENIUS, *Th. o. F. D., e. o. Professor i Exegetisk Theologi, Kyrkoherde i Stångby och Wallkärra, n. v. Decanus*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 2 kl. 8 f. m. Månd. o. Tisd. De mindre Profeterne, Thorsd. o. Fred. Hagiographa.

PER GUSTAF EKLUND, *F. D., Th. K., e. o. Professor i Moraltheologi och Symbolik, Kyrkoherde i Husie och W. Skreflinge*, förestår t. v. ord. professuren i Dogmatik och Moraltheologi, föreläser å lärosalen N:o 2 kl. 1 e. m. Dogmatik, samt leder liturgiska och katechetiska öfningar.

Docenter.

OTTO NATHANAËL THEOPHILUS AHNFELT, *Th. K., V. D. M., Docent i Systematisk Theologi*, förestår e. o. prof. i Moraltheologi och Symbolik, föreläser å lärosalen N:o 2 Månd., Tisd., Thorsd. o. Fred. kl. 12 midd. Moraltheologi.

FRANS AUGUST JOHANSSON, *Th. K., V. D. M., Docent i Exegetisk Theologi*, biträder vid de homiletiska öfningarna samt genomgår enskildt å läros. N:o 4 kl. 1 e. m. en kurs i Hebreiska för theol. filosofisk examen.

OLOF HOLMSTRÖM, *Th. K., V. D. M., Docent i Kyrkohistoria*, föreläser enskildt Kyrkohistoria samt biträder vid de homiletiska öfningarna.

Juridiska Fakulteten.

Professorer.

GUSTAF BROOMÉ, *J. U. o. F. D., Professor i Stats- och Processrätt, R. N. O., R. D. D. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 3 kl. 10 f. m. Statsrätt samt enskildt Processrätt Onsd. o. Lörd. kl. 11 f. m. å läros. N:o 3.

Grefve GUSTAF KNUT HAMILTON, *J. U. D., Professor i Administrativrätt och Nationalekonomi, R. N. O., R. N. S:t O. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 3 kl. 9 f. m. Nationalekonomi samt enskildt Månd., Thorsd. o. Lörd. kl. 3—5 e m. Näringsrätt.

PHILIBERT HUMBLA, *J. U. D., Professor i Civilrätt, R. N. O., n. v. Decanus*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 3 kl. 11 f. m. Svensk Familjerätt.

PER ASSARSSON, *J. U. o. F. D., Professor i Straffrätt och Juridisk Encyklopedi, R. N. O.*, föreläser å lärosalen N:o 1 kl. 8 f. m. Svenska Straffrättens speciella del.

Extraordinarie Professor.

ALFRED OSSIAN WINROTH, *J. U. K., e. o. Professor i Romersk Rätt och Rättshistoria*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 3 kl. 1 e m. först Romersk Rätt och derefter Rättshistoria samt enskildt kl. 5 e. m. å läros. N:o 1 Månd., Tisd., Onsd., Thorsd. o. Fred. Yttre rättshistoria samt Straffrätt och Processrätt, historiskt utvecklade.

Docenter.

JOHN ADOLF ASK, *J. U. K., Docent i Svensk Civilrätt, Vice Häradshöfding*, föreläser enskildt Månd., Onsd. o. Lörd. kl. 12 midd. å läros. N:o 3 Svensk Privaträtt.

JOHAN HJELMÉRUS, *J. U. K., Docent i Administrativ Rätt, Vice Häradshöfding*, föreläser offentligen Finansrätt Onsd. o. Lörd. kl. 10 f. m. samt enskildt Vexel- och Sjörätt Månd., Onsd. o. Fred. kl. 6 e. m. å lärosalen N:o 3.

GUSTAF ANGELO BROOMÉ, *J. U. K., Docent i Processrätt*, föreläser enskildt Processrätt kl. 7 e. m. å läros. N:o 3.

HERMAN ANTELL, *J. U. o. F. K., Docent i Straffrätt*, meddelar enskild undervisning.

Medicinska Fakulteten.

Professorer.

CARL JACOB ASK, *M. o. F. D., Chir. M., Professor i Chirurgi och Obstetrik, Föreståndare för Chirurgiska och Obstetriska Kliniken, K. W. O. 1:a Kl., R. N. O.*, meddelar offentligen på lazarettet kl. 11 f. m.—1 e. m. klinisk undervisning i Chirurgi och Obstetrik.

MAXIMILIAN VICTOR ODENIUS, *M. o. F. D., Professor i Theoretisk och Rättsmedicin, R. N. O., L. K. V. A., n. v. Decanus*, föredrager å pathologiska institutionen Månd., Tisd., Thorsd. och Fred. kl. 10 f. m. Allmän Pathologi med tillhörande mikroskopiska öfningar och efter afslutandet af denna kurs Speciel Pathologisk Anatomi.

JOHAN LANG, *M. o. F. D., Professor i Medicinsk och Fysiologisk Kemi, R. N. O., R. W. O., L. K. V. A.*, föreläser å med.-kemiska lärosalen kl.

2 e. m. Farmaceutisk Kemi samt leder öfningarna å det medicinskt kemiska laboratoriet.

HJALMAR OSSIAN LINDGREN, *M. D., Professor i Anatomi, R. N. O.*, föredrager å anatomiska anstalten kl. 9 f. m. Månd. o. Tisd. Anatomi samt Thorsd. o. Fred. Histologi i förening med praktiska öfningar samt leder arbetena på den anatomiska och histologiska institutionen.

MAGNUS GUSTAF BLIX, *M. D., Professor i Fysiologi och Embryologi*, föreläser å fysiol. inst. kl. 12 midd. Fysiologi samt genomgår Thorsd. och Fred. å fysiologiska laboratoriet en kurs i experimentel Fysiologi i förening med praktiska öfningar.

SEVED RIBBING, *M. D., Professor i Praktisk Medicin, Föreståndare för Medicinska Kliniken* håller å lazarettet kl. 8—10 f. m. Kliniska föreläsningar, samt undervisar Månd. kl. $^1/_2$ 7—8 e. m. i Laryngoskopi.

Extraordinarie Professorer.

MICHAËL KOLMODIN LÖWEGREN, *M. D., e. o. Professor i Ofthalmiatrik, Lazarettsläkare, R. N. O.*, håller kliniska föreläsningar öfver Ögonsjukdomar å lazarettet Onsd. och Lörd. kl. 9—11 f. m. och anställer Fred. kl. 6 e. m. Ofthalmoskopiska öfningar.

HANS BENDZ, *M. D., e. o. Professor i Pathologisk Anatomi, Rättsmedicin och Hygien*, leder å lazarettet Månd. och Thorsd. kl. 12 midd. förekommande Pathologiska Obduktioner med demonstration kl. 1 e. m. samt å hospitalet vid inträffade fall kl. $^1/_2$ 1 e. m.; håller en gång i veckan öfning i rätts- och statsmedicin samt leder öfningarna på bakteriologiska laboratoriet.

CARL MAGNUS FÜRST, *M. D., e. o. Professor i Anatomi och Histologi samt Prosektor*, leder de dagliga dissektionsöfningarna å Anatomisalen samt föreläser Onsd. o. Lörd. å anat. aud. kl. 1 om sinnesorganens anatomi.

CARL GUSTAF FRITHIOF LENNMALM, *M. D., E. o. Professor i Pediatrik och Praktisk Medicin*, håller å lazarettet Onsd. och Lörd. kl. 12—2 kliniska föreläsningar i Pediatrik.

Docent.

AXEL OTTO LINDFORS, *M. D., Docent i Gynekologi och Obstetrik*, åtnjuter f. n. tjenstledighet.

SVANTE ÖDMAN, *M. D., Öfverläkare vid Lunds Hospital, R. N. O.*, leder den psychiatriska undervisningen vid nämnda Hospital.

Filosofiska Fakultetens Humanistiska Sektion.

Professorer.

ALBERT THEODOR LYSANDER, *F. D., Professor i Romersk Vältalighet och Poesi, R. N. O.*, tolkar å lärosalen N:o 8 kl. 12 midd. Vergilii Catalecta samt derefter Valda epigram af Martialis.

THEODOR WISÉN, *F. D., Professor i Nordiska Språk, En af de Aderton i Svenska Akademien, R. N. O., Univ:s n. v. Rektor*, tolkar å lärosalen N:o 4 Tisd. o. Fred. kl. 10 f. m. Carmina Norræna.

JOHAN JACOB BORELIUS, *F. D., Professor i Theoretisk Filosofi, R. N. O.*, föreläser å lärosalen N:o 9 kl. 9 f. m. Månd. o. Tisd. Psychologi, Thorsd. o. Fred. Lotzes filosofi och sedermera öfver Materialismen och Positivismen; leder derjemte filosofiska öfningar Fred. kl. 6 e. m.

CHRISTIAN CAVALLIN, *F. D., Professor i Grekiska Språket och Literaturen, R. N. O., L. K. V. A.*, föreläser å läros. N:o 10 kl. 11 f. m. Månd. o. Tisd. Thucydides samt Thorsd. o. Fred. Æschyli Agamemnon, och leder i fil. semin. Fred. kl. 5 e. m. tolkningen af Æschyli Eumenides.

VOLTER EDVARD LIDFORSS, *F. D., Professor i Nyeuropeisk Linguistik och Modern Literatur, R. N. O., K. Sp. O. Isab. Cat., R. Sp. K. C. III:s O.*, föreläser å lärosalen N:o 4 kl. 11 f. m. Månd. och Tisd. Allmän Grammatik, samt Thorsd. o. Fred. Ben Jonsons lustspel 'Every man in his humour.'

ESAIAS HENRIK WILHELM TEGNÉR, *F. D., Professor i Österländska Språk, En af de Aderton i Svenska Akademien, R. N. O.*, är under läsåret tjenstledig.

PER JOHAN HERMAN LEANDER, *F. D., Professor i Praktisk Filosofi*, föreläser å läros N:o 9 kl. 8 f. m. Månd. och Tisd. Praktiska filosofiens historia samt Thorsd. o. Fred. öfver Menniskans Vilja och Viljelif; leder filosofiska öfningar Tisd. kl. 6 e. m.

MARTIN JOHAN JULIUS WEIBULL, *F. D., Professor i Historia, R. N. O., n. v. Decanus*, föreläser å läros. N:o 1 kl. 1 e. m. Månd., Tisd. o. Thorsd. Europas historia under 16:de årh. samt Fred. drag ur Geografiens historia.

Extraordinarie Professorer.

ARON MARTIN ALEXANDERSON, *F. D., e. o. Professor i Klassiska Språk*, föreläser å lärosalen N:o 8 kl. 9 f. m. Månd. och Tisd. Horatii Epistlar samt Thorsd. och Fred. Xenofons Memorabilia Socratis.

KNUT FREDRIK SÖDERWALL, *F. D., e. o. Professor i Nordiska Språk*, leder i Filol. Semin. Onsd. kl. 5—7 e. m. tolkningen af fornsvenska dikten Flores och Blanzeflor samt föreläser å lärosalen N:o 10 kl. 8 f. m. Lörd. Helsingelagen.

FREDRIK AMADEUS WULFF, *F. D., e. o. Professor i Nyeuropeisk Linguistik*, föreläser å läros. N:o 8 kl. 1 e. m. Tisd. Leopardi och Petrarca, Onsd. Romansk Ljudlära med uppläsning, Lörd. öfver Fonetisk transskription samt leder i Filol. Sem. Thorsd. kl. $^1/_2$ 5 e. m. tolkning af Fornfranska texter.

PONTUS ERLAND FAHLBECK, *F. D., e. o. Professor i Historia och Statskunskap*, föreläser å läros. N:o 1 kl. 12 midd. Sveriges officiela statistik.

Docenter.

CARL MAGNUS ZANDER, *F. D., Docent i Latinska språket, Lektor vid Lunds h. allm. Lärоverk*, meddelar enskild undervisning.

SAMUEL JOHAN CAVALLIN, *F. D., Docent i Grekiska Språket*, leder i Filol. Semin. Tisd. kl. 5 e. m. tolkningen af Horatius samt meddelar enskild undervisning i Latinsk och Grekisk stilskrifning.

EMIL PETERSON, *F. D., Docent i Tyska Språket och Literaturen*, föreläser Månd. o. Tisd. å lärosalen N:o 8 kl. 4 e. m. Das Volksbuch von Faust.

AXEL KOCK, *F. D., Docent i Nordiska Språk*, meddelar enskild undervisning.

SVEN SÖDERBERG, *F. D., Docent i Nordisk Språk- och Fornforskning*, meddelar enskild undervisning.

CARL JUSTUS FREDRIK AF PETERSENS, *F. D., Docent i Nordiska Språk, Andre Amanuens vid Universitets-Bibliotheket*, genomgår enskildt en inledande kurs i Fornisländska

SVEN LINDE, *F. D., Docent i Grekiska Språket*, meddelar enskild undervisning å lärosalen N:o 8 Onsd. kl. 12 i Latinsk stilskrifning och Lörd. kl. 12 i Grekisk stilskrifning.

JOHAN CARL WILHELM THYRÉN, *F. D., Docent i Historia*, föreläser enskildt Filosofiens historia.

Friherre HANS HUGOLD v. SCHWERIN, *F. D., Docent i Geografi och Statskunskap, Kongo-Statens Konsul för Sverige, R. W. O., R. Belg. Leop. O., R. Port. S:t Jak. O., Off. Fr. Instr. Publ.*, meddelar enskild undervisning.

PER JOHAN VISING, *F. D., Docent i Franska Språket, Lektor vid Lunds h. allm. Läroverk*, meddelar enskild undervisning.

JOHANNES PAULSON, *F. D., Docent i Klassisk Filologi*, genomgår enskildt en kurs i Latin och Grekiska för theologisk-filosofisk examen.

NILS FLENSBURG, *F. D., Docent i Sanskrit*, förestår professuren i Österländska språk, föreläser offentligt Månd. o. Tisd. Jesaja samt Thorsd. o. Fred. Rig-Veda kl. 8 f. m. å aud. n:o 5.

EVERT HENRIK GABRIEL WRANGEL, *F. D., Docent i Æsthetik och Literaturhistoria*, förestår professuren i Æsthetik samt Literatur- och Konsthistoria, föreläser å läros. N:o 4 kl. 12 Månd. o. Tisd. Ed. v. Hartmanns Æsthetik samt Thorsd. o. Fred. Frihetstidens Literaturhistoria.

JOHAN AUGUST GYLLING, *F. D., Docent i Romerska Literaturen*, meddelar enskild undervisning.

Filosofiska Fakultetens Mathematiskt Naturvetenskapliga Sektion.

Professorer.

CHRISTIAN WILHELM BLOMSTRAND, *F. D., Professor i Kemi och Mineralogi, K. N. O. 1:a Kl., R. D. D. O., L. K. V. A.*, föreläser å kem. läros. kl. 9 f. m. Oorganisk Kemi.

AXEL MÖLLER, *F. D., Professor i Astronomi, K. N. O. 1 Kl., L. K. V. A., Univ:s n. v. Pro-Rektor, n. v. Decanus*, föreläser å läros. N:o 7 kl. 8 f. m. Sferisk Astronomi.

CARL FABIAN EMANUEL BJÖRLING, *F. D., Professor i Mathematik, R. N. O., L. K. V. A.*, föreläser å lärosalen N:o 7 kl. 1 e. m. Rymdgeometri, sedan Funktionstheori.

KARL ALBERT HOLMGREN, *F. D., Professor i Fysik, R. N. O.*, föreläser å fys. läros. kl. 12 midd. öfver Elektricitet och Magnetism samt leder Onsd. o. Lörd. fysikaliska öfningar kl. 9—2.

FREDRIK WILHELM CHRISTIAN ARESCHOUG, *F. D., Professor i Botanik, L. K. V. A.*, föreläser å lärosalen N:o 9 kl. 1 e. m. först öfver de Fanerogama Vextfamiljerna i tvenne kurser, den ena Månd. o. Thorsd., afsedd för mera vetenskapliga studier, den andra Tisd. o. Fred., närmast lämpad efter fordringarna till lägre examina; efter dessa kursers afslutande Månd. o. Thorsd. de Högre Vexternas Biologi samt Tisd. o. Fred. Morfologi; leder Tisd. o. Fred. kl. 9 f. m.—12 midd. de fytotomiska öfningarna å botaniska museet.

AUGUST WILHELM QVENNERSTEDT, *F. D., Professor i Zoologi, R. N. O.*, föreläser å zool. lärosalen kl. 12 midd. Månd. o. Thorsd. öfver Leddjuren samt Tisd. o. Fred. Allmän Zoologi.

Extraordinarie Professorer.

OTTO MARTIN TORELL, *F. D., M. K., e. o. Professor i Zoologi och Geologi, Chef för Sveriges Geologiska Undersökning, K. N. O. 1:a Kl., Stor-Off. It. Kr. O., K. D. D. O. 2 Gr., Off. Fr. H. L., Off. Fr. Instr. Publ., L. K. V. A.*, vistas i Stockholm.

ALBERT VICTOR BÄCKLUND, *F. D., e. o. Professor i Mechanik och Mathematisk Fysik, L. K. V. A.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 7 kl. 9 f. m. Elasticitetstheori.

BERNHARD LUNDGREN, *F. D., e. o. Professor i Geologi*, föreläser å zool. lärosalen kl. 8 f. m. Allmän Geologi.

SVEN BERGGREN, *F. D., e. o. Professor i Botanik, L. K. V. A.*, föreläser å botaniska lärosalen Onsd. o. Lörd. kl. 11 f. m. öfver Skandinaviens Fanerogamer samt demonstrerar på tider, som särskildt tillkännagifvas, i botaniska trädgården blommande vexter.

Adjunkter.

VICTOR von ZEIPEL, *F. D., Adjunkt i Mathematik, R. N. O.*, föreläser å läros. N:o 7 kl. 9 f. m. Onsd. och Lörd. Differentialkalkyl.

CARL GUSTAF THOMSON, *F. D., Adjunkt i Entomologi*, föreläser å entomologiska museet kl. 1 e. m. Onsd. Coleoptera och Lepidoptera, Lörd. Hymenoptera.

Laborator.

JOHAN PETER KLASON, *F. D., Laborator i Kemi*, leder Tisd., Onsd., Fred. och Lörd. kl. 8 f. m.—6 e. m. laborationerna i Allmän Kemi, samt föreläser enskildt Allmän Kemi alla söknedagar kl. 11 f. m.

Docenter.

JULIUS MÖLLER, *F. D., Docent i Mathematik, Lektor vid Lunds h. allm. Läroverk,* meddelar enskild undervisning.

JOHANNES ROBERT RYDBERG, *F. D., Docent i Fysik,* meddelar enskild undervisning.

BENGT JÖNSSON, *Ph. D., Docent i Botanik, R. D. D. O.,* meddelar enskild undervisning och biträder vid de fytotomiska öfningarna.

FOLKE AUGUST ENGSTRÖM, *F. D., Docent i Astronomi, t. f. Observator,* meddelar enskild undervisning.

CHRISTIAN CARL FREDRIK EICHSTÄDT, *F. D., Docent i Geologi,* tjenstledig.

SVEN LEONARD TÖRNQVIST, *F. D., Docent i Geologi, Lektor vid Lunds h. allm. Läroverk,* meddelar enskild undervisning.

DAVID BERGENDAL, *F. D., Docent i Zoologi,* leder de zootomiska öfningarna samt meddelar enskild undervisning.

ERNST LEOPOLD LJUNGSTRÖM, *F. D., Docent i Botanik,* meddelar enskild undervisning.

ANDERS ROSÉN, *F. D., Docent i Mathematik,* meddelar enskild undervisning.

JOHAN CHRISTIAN MOBERG, *F. D., Docent i Geologi,* meddelar enskild undervisning.

NILS HJALMAR NILSSON, *F. D., Docent i Botanik,* frånvarande från Universitetet.

THORSTEN BRODÉN, *F. D., Docent i Mathematik,* meddelar enskild undervisning samt leder öfningarna å det Math. Semin. Onsd. kl. 4 e. m.

CARL AUGUST RUDELIUS, *F. D., Docent i Kemi,* tjenstledig.

SVEN GUSTAF HEDIN, *F. D., Docent i Kemi,* meddelar enskild undervisning.

JULIUS BERNHARD HAIJ, *F. D., Docent i Zoologi,* meddelar enskild undervisning.

PAUL GERHARD LAURIN, *F. D., Docent i Mathematik,* tjenstledig.

JOHAN JACOB HJALMAR LÖNDAHL, *F. D., Docent i Kemi,* genomgår enskildt å kemiska institutionen kl. 6 e. m. en kurs i Kemi för filosofie kand:dat-examen och medikofilosofisk examen.

AXEL VINGE, *F. D., Docent i Botanik,* tjenstledig.

Exercitie-Mästare.

CARL ANDERS HENRIK NORLANDER, *Fäktmästare och Gymnastiklärare, Kapten, R. S. O., R. Belg. Leop. O., Off. Fr. Instr. publ.*, leder Gymnastik- och fäktöfningar på Universitetets gymnastiksal söknedagar kl. 8—9 f. m. samt 6—7 e. m.

Kl. 12 m.—1 e. m. är gymnastiklokalen upplåten för fria öfningar i gymnastik och fäktning, då gymnastikläraren eller någon hans ställföreträdare är närvarande.

AXEL HJALMAR LINDQVIST, *Ritmästare*, undervisar i Ritkonst å ritsalen Thorsd. och Fred. kl. 8 f. m.

Kapellmästare-tjensten är ledig; *t. f. Kapellmästaren* CARL KEMPFF leder på kapellsalen kl. 4—6 öfningar Onsd. i Orchesterspel och Lörd. i Kammarmusik.

Universitetets Kansli hålles öppet Månd., Tisd., Thorsd. och Fred. kl. 11 f. m.—12 midd.; *Räntekammaren* samma dagar kl. 11—½1.

Universitetets Bibliothek hålles öppet så väl till utlåning som till begagnande på stället alla söknedagar kl. 10 f. m.—2 e. m.

Universitetets öfriga Institutioner hållas tillgängliga efter anhållan hos Institutionsföreståndarne.

De offentliga föreläsningarna höst-terminen 1889 börja Måndagen den 16 September och sluta Lördagen den 30 November.

FÖRELÄSNINGAR

OCH

ÖFNINGAR

VID

KUNGL. UNIVERSITETET I LUND

WÅR-TERMINEN

1890.

Kansler:

PEHR JAKOB von EHRENHEIM,

J. U. K., f. d. Stats-Råd, R. o. K. af K. Maj:ts O., St. Off. Fr. H. L.,
L. K. V. A.

Pro-Kansler:

WILHELM FLENSBURG,

Th. o. F. D., Biskop i Lunds Stift,
K. m. st. k. N. O.

REKTOR:

THEODOR WISÉN,

F. D., Professor i Nordiska Språk,
En af de Aderton i Svenska Akademien, K. N. O. 1:a Kl.

PRO-REKTOR:

AXEL MÖLLER,

F. D., Professor i Astronomi, K. N. O. 1:a Kl., L. K. V. A.

Pensionerade Lärare.

JACOB GEORG AGARDH, *M. D., F. Jub. D., f. d. Professor i Botanik, K. N. O. 1:a Kl., L. K. V. A.*

CARL FREDRIK NAUMANN, *M. o. F. D., f. d. Professor i Anatomi, K. W. O. 1:a Kl., R. N. O.*

AXEL NYBLÆUS, *J. U. o. F. D., f. d. Professor i Praktisk Filosofi, K. N. O. 1:a Kl., L. K. V. A.*

GUSTAF LJUNGGREN, *F. D., f. d. Professor i Æsthetik samt Literatur- och Konsthistoria, En af de Aderton i Svenska Akademien, K. N. O. 1:a Kl., K. D. D. O. 1:a Gr., L. K. V. A.*

Theologiska Fakulteten.

Professorer.

CARL OLBERS, *Th. o. F. D., Professor i Kyrkohistoria och Symbolik, Förste Theologie Professor och Domprost, L. N. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 2 kl. 11 f. m. Sjunde Seklets Kyrkohistoria och leder öfningarna på seminariet.

CARL WILHELM SKARSTEDT, *Th. o. F. D., Professor i Exegetisk Theologi, f. d. Kontrakts-Prost, Kyrkoherde i St. Uppåkra, L. N. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 2 kl. 10 f. m. Månd. och Tisd. Lukas' Evangelium, Thorsd. och Fred. Pauli mindre bref.

CLAS WARHOLM, *Th. o. F. D., Professor i Dogmatik och Moraltheologi, Kyrkoherde i Kärrstorp och Glostorp, L. N. O.*, åtnjuter tjenstledighet.

SVEN LIBERT BRING, *Th. o. F. D., Professor i Praktisk Theologi, Kyrkoherde i Hellestad, Dalby och Bonderup, L. N. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 2 kl. 9 f. m. Månd. o. Tisd. Homiletik, Thorsd. o. Fred. Kasuistik, samt leder homiletiska och katechetiska öfningar.

Extraordinarie Professorer.

MARTIN GABRIEL ROSENIUS, *Th. o. F. D., e. o. Professor i Exegetisk Theologi, Kyrkoherde i Stångby och Wallkärra, n. v. Decanus*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 2 kl. 8 f. m. Månd. o. Tisd. De mindre Profeterne, Thorsd. o. Fred. Hagiographa.

PER GUSTAF EKLUND, *F. D., Th. K., e. o. Professor i Moraltheologi och Symbolik, Kyrkoherde i Husie och W. Skreflinge*, förestår t. v. ord. professuren i Dogmatik och Moraltheologi, föreläser å lärosalen N:o 2 kl. 1 e. m. först Dogmatik, sedan Symbolik, samt leder liturgiska och katechetiska öfningar.

Docenter.

OTTO NATHANAËL THEOPHILUS AHNFELT, *Th. K., V. D. M., Docent i Systematisk Theologi*, förestår e. o. prof. i Moraltheologi och Symbolik, föreläser å lärosalen N:o 2 Månd., Tisd., Thorsd. o. Fred. kl. 12 midd. Moraltheologi.

FRANS AUGUST JOHANSSON, *Th. K., V. D. M., Docent i Exegetisk Theologi*, biträder vid de homiletiska öfningarna samt genomgår enskildt å läros. N:o 4 kl. 1 e. m. en kurs i Hebreiska för theol. filosofisk examen.

OLOF HOLMSTRÖM, *Th. K., V. D. M., Docent i Kyrkohistoria*, föreläser enskildt Kyrkohistoria samt biträder vid de homiletiska öfningarna.

FRIDOLF NATHANAËL EKDAHL, *Th. K., Docent i Praktisk Theologi, utn. Kyrkoherde i Stora Råby*, genomgår en kurs i pastoralgöromål och biträder vid de homiletiska öfningarna.

Juridiska Fakulteten.

Professorer.

GUSTAF BROOMÉ, *J. U. o. F. D., Professor i Stats- och Processrätt, R. N. O., R. D. D. O.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 3 kl. 10 f. m. Processrätt.

Grefve GUSTAF KNUT HAMILTON, *J. U. D., Professor i Administrativrätt och Nationalekonomi, R. N. O., R. N. S:t O. O.*, föreläser offentligen

å lärosalen N:o 3 kl. 9 f. m. Nationalekonomi samt enskildt Månd. och Thorsd. kl. 2 e. m. å lärosalen N:o 6 Kyrkorätt.

PHILIBERT HUMBLA, *J. U. D., Professor i Civilrätt, R. N. O., n. v. Decanus*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 3 kl. 11 f. m. Svensk Familjerätt.

PER ASSARSSON, *J. U. o. F. D., Professor i Straffrätt och Juridisk Encyklopedi, R. N. O.*, föreläser å lärosalen N:o 1 kl. 8 f. m. Svenska Straffrättens allmänna del.

Extraordinarie Professorer.

ALFRED OSSIAN WINROTH, *J. U. K., e. o. Professor i Romersk Rätt och Rättshistoria*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 3 kl. 1 e. m. Romersk Processrätt samt enskildt kl. 5 e. m. å läros. N:o 1 Månd., Tisd., Onsd., Thorsd. o. Fred. Rättshistorisk framställning af Civilrätten och den Allmänna Rättsläran.

Ej tillsatt: extra ordinarie professionen i *Statsrätt, Allmän Administrativrätt, Folkrätt och Sjörätt.*

Docenter.

JOHN ADOLF ASK, *J. U. K., Docent i Svensk Civilrätt, Vice Häradshöfding*, föreläser enskildt Månd., Onsd. o. Lörd. kl. 12 midd. å läros. N:o 3 Svensk Privaträtt.

JOHAN HJELMÉRUS, *J. U. K., Docent i Administrativ Rätt, Vice Häradshöfding*, föreläser Finansrätt offentligen Onsd. o. Lörd. kl. 10 f. m. samt enskildt Tisd., Onsd. o. Fred. kl. 6 e. m. å lärosalen N:o 3.

GUSTAF ANGELO BROOMÉ, *J. U. K., Docent i Processrätt*, föreläser enskildt Processrätt kl. 7 e. m. å läros. N:o 3.

HERMAN ANTELL, *J. U. o. F. K., Docent i Straffrätt*, meddelar enskild undervisning i Straffrätt och Juridisk Encyklopedi.

Medicinska Fakulteten.

Professorer.

CARL JACOB ASK, *M. o. F. D., Chir. M., Professor i Chirurgi och Obstetrik, Föreståndare för Chirurgiska och Obstetriska Kliniken, K. W. O. 1:a Kl., R. C. XIII:s O., R. N. O.*, meddelar offentligen på lazarettet kl. 11 f. m. —1 e. m. klinisk undervisning i Chirurgi och Obstetrik.

MAXIMILIAN VICTOR ODENIUS, *M. o. F. D., Professor i Theoretisk och Rättsmedicin, R. N. O., L. K. V. A., n. v. Decanus*, föredrager under

terminens förra del å pathologiska institutionen kl. 10 f. m. Speciel Pathologisk Anatomi samt därefter Allmän Pathologisk Anatomi med tillhörande mikroskopiska öfningar.

JOHAN LANG, *M. o. F. D., Professor i Medicinsk och Fysiologisk Kemi, R. N. O., R. W. O., L. K. V. A.*, föreläser å med.-kemiska lärosalen kl. 2 e. m. Farmaceutisk Kemi samt leder öfningarna å det medicinskt kemiska laboratoriet.

HJALMAR OSSIAN LINDGREN, *M. D., Professor i Anatomi, R. N. O.*, föredrager å anatomiska anstalten kl. 9 f. m. Månd. o. Tisd. Anatomi samt Thorsd. o. Fred. Histologi i förening med praktiska öfningar samt leder arbetena på den anatomiska och histologiska institutionen.

MAGNUS GUSTAF BLIX, *M. D., Professor i Fysiologi och Embryologi*, föreläser å fysiol. inst. kl. 12 midd. Fysiologi samt genomgår Thorsd. och Fred. å fysiologiska laboratoriet en kurs i Experimentel Fysiologi i förening med praktiska öfningar.

SEVED RIBBING, *M. D., Professor i Praktisk Medicin, Föreståndare för Medicinska Kliniken*, håller å lazarettet kl. 8—10 f. m. Kliniska föreläsningar, samt undervisar Månd. kl. $^1/_2$ 7—8 e. m. i Laryngoskopi.

Extraordinarie Professorer.

MICHAËL KOLMODIN LÖWEGREN, *M. D., e. o. Professor i Ofthalmiatrik, Lazarettsläkare, R. N. O.*, håller kliniska föreläsningar öfver Ögonsjukdomar å lazarettet Onsd. och Lörd. kl. 9—11 f. m. och anställer Fred. kl. 6 e. m. Ofthalmoskopiska öfningar.

HANS BENDZ, *M. D., e. o. Professor i Pathologisk Anatomi, Rättsmedicin och Hygien*, leder å lazarettet Månd. och Thorsd. kl. 12 midd. förekommande Pathologiska Obduktioner med demonstration kl. 1 e. m. samt å hospitalet vid inträffade fall kl. $^1/_2$ 1 e. m.; håller en gång i veckan öfning i rätts- och statsmedicin och leder öfningarna på bakteriologiska laboratoriet, samt genomgår från 15 April till den 15 Maj en kurs i Pathologisk Anatomi.

CARL MAGNUS FÜRST, *M. D., e. o. Professor i Anatomi och Histologi samt Prosektor*, leder de dagliga dissektionsöfningarna å Anatomisalen samt föreläser Onsd. o. Lörd. å anat. aud. kl. 1 först om Sinnesorganens anatomi, därefter Embryologi.

CARL GUSTAF FRITHIOF LENNMALM, *M. D., e. o. Professor i Pediatrik och Praktisk Medicin*, håller å lazarettet Onsd. och Lörd. kl. 12—2 polikliniska föreläsningar i Pediatrik och Praktisk Medicin.

Docent.

AXEL OTTO LINDFORS, *M. D., Docent i Gynekologi och Obstetrik*, erbjuder enskild undervisning.

AXEL RICHARD WARHOLM, *M. D., Docent i Chirurgi*, erbjuder enskild undervisning.

SVANTE ÖDMAN, *M. D., Öfverläkare vid Lunds Hospital, R. N. O.*, leder den psychiatriska undervisningen vid nämnda Hospital.

Filosofiska Fakultetens Humanistiska Sektion.

Professorer.

ALBERT THEODOR LYSANDER, *F. D., Professor i Romersk Vältalighet och Poesi, R. N. O.*, tolkar å lärosalen N:o 8 kl. 12 midd. Valda epigram af Martialis.

THEODOR WISÉN, *F. D., Professor i Nordiska Språk, En af de Aderton i Svenska Akademien, K. N. O. 1:a Kl., Univ:s n. v. Rektor*, tolkar å lärosalen N:o 4 Tisd. o. Fred. kl. 10 f. m. Carmina Norrœna.

JOHAN JACOB BORELIUS, *F. D., Professor i Theoretisk Filosofi, R. N. O.*, föreläser å lärosalen N:o 9 kl. 9 f. m. Grekiska filosofiens historia; leder därjemte filosofiska öfningar Fred. kl. 6 e. m.

CHRISTIAN CAVALLIN, *F. D., Professor i Grekiska Språket och Literaturen, R. N. O., L. K. V. A.*, föreläser i sitt hem kl. 11 f. m. Månd. o. Tisd. Thucydides samt Thorsd. o. Fred. Æschyli Agamemnon, och leder i Fil. Semin. Fred. kl. 5 e. m. tolkningen af Æschyli Eumenides.

VOLTER EDVARD LIDFORSS, *F. D., Professor i Nyeuropeisk Linguistik och Modern Literatur, R. N. O., K. Sp. O. Isab. Cat., R. Sp. K. C. III:s O.*, föreläser å lärosalen N:o 4 kl. 11 f. m. Månd. och Tisd. Goethes Faust med jämförelse af Anderssons och Rydbergs öfversättningar, samt Thorsd. o. Fred. Ben Jonsons lustspel 'Every man in his humour', och därefter valda stycken ur Percy's Reliques of Ancient English Poetry.

ESAIAS HENRIK WILHELM TEGNÉR, *F. D., Professor i Österländska Språk, En af de Aderton i Svenska Akademien, R. N. O.*, är under läsåret tjenstledig.

PER JOHAN HERMAN LEANDER, *F. D., Professor i Praktisk Filosofi*, föreläser å läros. N:o 9 kl. 8 f. m. Månd. och Tisd. Praktiska filosofiens historia under nyare tiden samt Thorsd. o. Fred. öfver Menniskans Vilja och Viljelif; leder filosofiska öfningar Tisd. kl. 6 e. m.

MARTIN JOHAN JULIUS WEIBULL, *F. D., Professor i Historia, R. N. O., n. v. Decanus*, föreläser å läros. N:o 1 kl. 1 e. m. Månd., Tisd. o. Thorsd. Historia: Frankrike och Sydeuropa under det 17:e århundradet; samt Fred. Geografi: de geografiska upptäckterna i 15:de och 16:e århundradena.

Ej tillsatt: professionen i *Æsthetik, Literatur- och Konsthistoria.*

Extraordinarie Professorer.

ARON MARTIN ALEXANDERSON, *F. D., e. o. Professor i Klassiska Språk*, föreläser å lärosalen N:o 8 kl. 9 f. m. Månd. och Tisd. Horatii Satirer samt Thorsd. och Fred. valda delar af Xenofons Memorabilia Socratis.

KNUT FREDRIK SÖDERWALL, *F. D., e. o. Professor i Nordiska Språk*, föreläser å lärosalen N:o 5 kl. 8 f. m. Onsd. o. Lörd. Konungastyrelsen.

FREDRIK AMADEUS WULFF, *F. D., e. o. Professor i Nyeuropeisk Linguistik*, föreläser å läros. N:o 8 kl. 1 e. m. Tisd. Leopardi och Petrarca, Onsd. Romansk Verslära med uppläsning, Lörd. Fonetisk transskription, samt leder i Filol. Sem. Thorsd. kl. $^1/_2$ 5 e. m. tolkning af Fornfranska texter.

PONTUS ERLAND FAHLBECK, *F. D., e. o. Professor i Historia och Statskunskap*, föreläser å läros. N:o 1 kl. 12 midd. om Kolonier och Kolonialvälden i närvarande tid samt därefter en kurs i Främmande länders statskunskap.

Docenter.

CARL MAGNUS ZANDER, *F. D., Docent i Latinska språket, Lektor vid Lunds h. allm. Läroverk*, meddelar enskild undervisning.

SAMUEL JOHAN CAVALLIN, *F. D., Docent i Grekiska Språket*, leder i Filol. Semin. Tisd. kl. 5 e. m. tolkningen af Horatius samt meddelar enskild undervisning i Latinsk och Grekisk stilskrifning.

EMIL PETERSON, *F. D., Docent i Tyska Språket och Literaturen*, erbjuder enskild undervisning.

AXEL KOCK, *F. D., Docent i Nordiska Språk*, erbjuder enskild undervisning.

SVEN SÖDERBERG, *F. D., Docent i Nordisk Språk- och Fornforskning*, meddelar enskild undervisning Onsd. o. Lörd. kl. 5 e. m. å läros. N:o 5 5 i Fornsvensk Grammatik.

CARL JUSTUS FREDRIK AF PETERSENS, *F. D., Docent i Nordiska Språk, Andre Amanuens vid Universitets-Bibliotheket*, erbjuder enskild undervisning.

SVEN LINDE, *F. D., Docent i Grekiska Språket*, meddelar enskild undervisning å lärosalen N:o 8 Onsd. kl. 12 i Latinsk och Lörd. kl. 12 i Grekisk stilskrifning.

JOHAN CARL WILHELM THYRÉN, *F. D., Docent i Historia*, erbjuder enskild undervisning.

Friherre HANS HUGOLD v. SCHWERIN, *F. D., Docent i Geografi och Statskunskap, Kongo-Statens Konsul för Sverige, R. W. O., R. Belg. Leop. O., R. Port. S:t Jak. O., Off. Fr. Instr. Publ.*, erbjuder enskild undervisning.

PER JOHAN VISING, *F. D., Docent i Franska Språket, Lektor vid Lunds h. allm. Läroverk*, erbjuder enskild undervisning.

JOHANNES PAULSON, *F. D., Docent i Klassisk Filologi*, föreläser offentligen å läros. N:o 5 Onsd. kl. 11 f. m. om den Grekiska och Latinska nominalböjningen.

NILS FLENSBURG, *F. D., Docent i Sanskrit*, förestår professuren i Österländska språk, föreläser offentligt Jesaja kl. 8 f. m. å aud. n:o 5.

EVERT HENRIK GABRIEL WRANGEL, *F. D., Docent i Æsthetik och Literaturhistoria*, förestår professuren i Æsthetik samt Literatur- och Konsthistoria, föreläser offentligt å läros. N:o 4 kl. 12 Månd. o. Tisd. de Fria Konsternas system samt Thorsd. o. Fred. Frihetstidens Literaturhistoria.

JOHAN AUGUST GYLLING, *F. D., Docent i Romerska Literaturen*, erbjuder enskild undervisning.

JOHAN GUSTAF CHRISTOFER CEDERSCHIÖLD, *F. D., Docent i Nordiska Språk*, leder i Filol. Semin. Lörd. kl. 10 f. m. öfningar i Svensk Stilistik.

Filosofiska Fakultetens Mathematiskt Naturvetenskapliga Sektion.

Professorer.

CHRISTIAN WILHELM BLOMSTRAND, *F. D., Professor i Kemi och Mineralogi, K. N. O. 1:a Kl., R. D. D. O., L. K. V. A.*, föreläser å kem. läros. kl. 9 f. m. Månd. o. Tisd. Organisk, Thorsd. o. Fred. Oorganisk Kemi.

AXEL MÖLLER, *F. D., Professor i Astronomi, K. N. O. 1:a Kl., L. K. V. A., Univ:s n. v. Pro-Rektor, n. v. Decanus*, föreläser å läros. N:o 7 kl. 8 f. m. Sferisk Astronomi.

CARL FABIAN EMANUEL BJÖRLING, *F. D., Professor i Mathematik, R. N. O., L. K. V. A.*, föreläser å lärosalen N:o 7 kl. 1 e. m. Inledning till Funktionstheorien.

KARL ALBERT HOLMGREN, *F. D., Professor i Fysik, R. N. O.*, föreläser å fys. läros. kl. 12 midd. öfver Elektricitet och Magnetism samt leder Onsd. o. Lörd. fysikaliska öfningar kl. 9—2.

FREDRIK WILHELM CHRISTIAN ARESCHOUG, *F. D., Professor i Botanik, L. K. V. A.*, föreläser å lärosalen N:o 9 kl. 1 e. m. Månd. o. Thorsd. Frö-Växternas Biologi samt Tisd. o. Fred. Morfologi, anatomi och fysiologi; leder Tisd. o. Fred. kl. 9 f. m.—12 midd. de fytotomiska öfningarna å botaniska museet.

AUGUST WILHELM QVENNERSTEDT, *F. D., Professor i Zoologi, R. N. O.*, föreläser å zool. lärosalen kl. 12 midd. Månd. o. Thorsd. öfver Leddjuren och Blötdjuren samt Tisd. o. Fred. Allmän Zoologi.

Extraordinarie Professorer.

OTTO MARTIN TORELL, *F. D., M. K., e. o. Professor i Zoologi och Geologi, Chef för Sveriges Geologiska Undersökning, K. N. O. 1:a Kl., Stor-Off. It. Kr. O., K. D. D. O. 2 Gr., Off. Fr. H. L., Off. Fr. Instr. Publ., L. K. V. A.*, vistas i Stockholm.

ALBERT VICTOR BÄCKLUND, *F. D., e. o. Professor i Mechanik och Mathematisk Fysik, R. N. O., L. K. V. A.*, föreläser offentligen å lärosalen N:o 7 kl. 9 f. m. Analytisk Mechanik.

BERNHARD LUNDGREN, *F. D., e. o. Professor i Geologi*, föreläser å zool. lärosalen kl. 8 f. m. Dynamisk Geologi.

SVEN BERGGREN, *F. D., e. o. Professor i Botanik, L. K. V. A.*, föreläser å botaniska lärosalen Onsd. o. Lörd. kl. 11 f. m. öfver Skandinaviens Fanerogamer samt demonstrerar på tider, som särskildt tillkännagifvas, i botaniska trädgården blommande växter.

Adjunkter.

VICTOR von ZEIPEL, *F. D., Adjunkt i Mathematik, R. N. O.*, föreläser å läros. N:o 7 kl. 9 f. m. Onsd. och Lörd. Differentialkalkyl.

CARL GUSTAF THOMSON, *F. D., Adjunkt i Entomologi*, föreläser å entomologiska museet kl. 1 e. m. Onsd. Neuroptera, Lörd. Hymenoptera.

Laborator.

JOHAN PETER KLASON, *F. D., Laborator i Kemi, L. K. V. A.*, leder Tisd., Onsd., Fred. och Lörd. kl. 9 f. m.—6 e. m. laborationerna i Allmän Kemi.

Docenter.

JULIUS MÖLLER, *F. D., Docent i Mathematik, Lektor vid Lunds h. allm. Läroverk*, erbjuder enskild undervisning.

JOHANNES ROBERT RYDBERG, *F. D., Docent i Fysik*, meddelar enskild undervisning och biträder vid ledningen af de fysiska laborationerna.

BENGT JÖNSSON, *Ph. D., Docent i Botanik, R. D. D. O.*, meddelar enskild undervisning och biträder vid de fytotomiska öfningarna.

FOLKE AUGUST ENGSTRÖM, *F. D., Docent i Astronomi, t. f. Observator*, erbjuder enskild undervisning.

CHRISTIAN CARL FREDRIK EICHSTÄDT, *F. D., Docent i Geologi*, erbjuder enskild undervisning.

SVEN LEONARD TÖRNQVIST, *F. D., Docent i Geologi, Lektor vid Lunds h. allm. Läroverk*, erbjuder enskild undervisning.

DAVID BERGENDAL, *F. D., Docent i Zoologi*, leder de zootomiska öfningarna samt meddelar enskild undervisning.

ERNST LEOPOLD LJUNGSTRÖM, *F. D., Docent i Botanik*, erbjuder enskild undervisning.

JOHAN CHRISTIAN MOBERG, *F. D., Docent i Geologi*, erbjuder enskild undervisning.

THORSTEN BRODÉN, *F. D., Docent i Mathematik*, meddelar enskild undervisning samt leder öfningarna å det Math. Semin. Onsd. kl. 4 e. m.

SVEN GUSTAF HEDIN, *F. D.*, *M. K.*, *Docent i Kemi*, erbjuder enskild undervisning.

JULIUS BERNHARD HAIJ, *F. D.*, *Docent i Zoologi*, *utn. Lektor vid Wexjö h. allm. Läroverk*, erbjuder enskild undervisning.

PAUL GERHARD LAURIN, *F. D.*, *Docent i Mathematik*, tjenstledig.

JOHAN JACOB HJALMAR LÖNDAHL, *F. D.*, *Docent i Kemi*, genomgår enskildt å kemiska institutionen kl. 6 e. m. en kurs i Kemi för filosofie kandidat-examen och medikofilosofisk examen.

AXEL VINGE, *F. D.*, *Docent i Botanik*, tjenstledig.

Exercitie-Mästare.

CARL ANDERS HENRIK NORLANDER, *Fäktmästare och Gymnastiklärare*, *Kapten*, *R. S. O.*, *R. Belg. Leop. O.*, *Off. Fr. Instr. publ.*, leder Gymnastik- och fäktöfningar på Universitetets gymnastiksal söknedagar kl. 8—9 f. m. samt 6—7 e. m.

Kl. 12 m.—1 e. m. är gymnastiklokalen upplåten för fria öfningar i gymnastik och fäktning, då gymnastikläraren eller någon hans ställföreträdare är närvarande.

AXEL HJALMAR LINDQVIST, *Ritmästare*, undervisar i Ritkonst å ritsalen Thorsd. och Fred. kl. 8 f. m.

GEORG WILHELM HEINTZE, *Kapellmästare*, *Musik-Direktör*, leder musikaliska öfningar å Kapellsalen Onsd. o. Lörd. kl. 4—6 e. m.

Universitetets Kansli hålles öppet Månd., Tisd., Thorsd. och Fred. kl. 11 f. m.—12 midd.; *Räntekammaren* samma dagar kl. 11—$^1/_2$1.

Universitetets Bibliothek hålles öppet så väl till utlåning som till begagnande på stället alla söknedagar kl. 10 f. m.—2 e. m.

Universitetets öfriga Institutioner hållas tillgängliga efter anhållan hos Institutionsföreståndarne.

De offentliga föreläsningarna vår-terminen 1890 börja Lördagen den 1 Februari och sluta Onsdagen den 14 Maj.

ACTA UNIVERSITATIS LUNDENSIS.

LUNDS UNIVERSITETS ÅRS-SKRIFT.

TOM. XXVI.

1889—90.

LUND, 1889—90.
BERLINGSKA BOKTRYCKERI- OCH STILGJUTERI-AKTIEBOLAGET.
DISTRIBUERAS GENOM C. W. K. GLEERUPS FÖRLAGSBOKHANDEL I LUND.